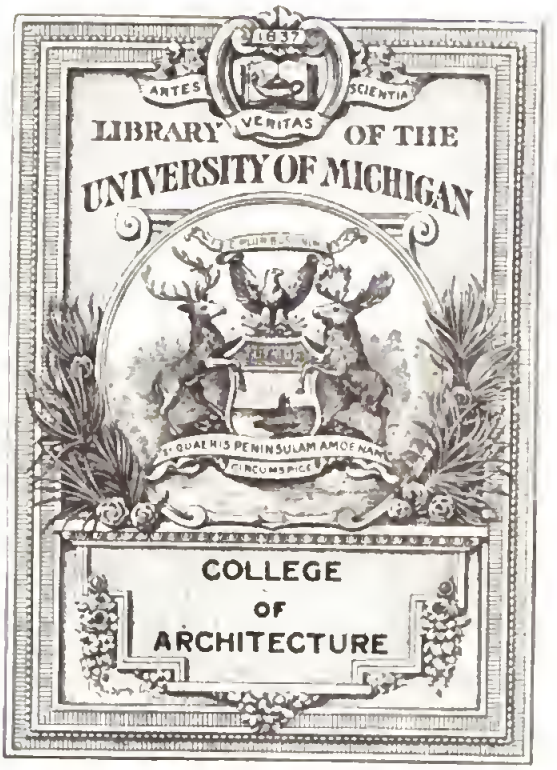
Platz und Monument

Albert Erich Brinckmann


1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
COLLEGE
OF
ARCHITECTURE

ARCHITECTURAL
LIBRARY

Architectural
Library
NA
9070
.B858

Platz und Monument

Untersuchungen zur Geschichte und Ästhetik
der Stadtbaukunst in neuerer Zeit

von

A. E. Brinckmann

Mit 49 erläuternden Abbildungen

Berlin
Verlegt bei Ernst Wasmuth A.-G.
1908

Alle Rechte vorbehalten.

Heinrich Wölfflin

ist dieses Buch verehrungsvoll zugeeignet.

Vorwort.

Les villes sont supposées immortelles, et il seroit digne de nous de laisser à la postérité une grande idée de notre siècle.
Patte.

Vorliegende Arbeit wendet sich einem Gebiet zu, das von der kunsthistorischen wie ästhetischen Betrachtung wenig beachtet ist. Die Handbücher der Architektur protokollieren wohl das geringste Detail, der Stadtbau als Ganzes, der letzte Vollendung des architektonischen Gestaltens ist, blieb fast unberücksichtigt.

Nun wird eine Formgeschichte des neueren Stadtbaus bei dem Mangel an Einzelstudien in absehbarer Zeit nicht geschrieben werden. Mir selbst liegt nichts ferner, als mein Buch dafür auszugeben. Es hat in dieser Hinsicht seinen Zweck erfüllt, wenn es Richtungen angibt und aufmerksam macht, welch Material hier des Kunsthistorikers harrt. Wichtiger war mir, einmal an ausgewählten Beispielen die Wirkungsrechnungen und Ausdrucksmöglichkeiten der historischen Stadtbaukunst zu analysieren, um so ein tieferes Verstehen anzubahnen. Die Begeisterung für ihre Schönheiten ohne eine solche Analyse bleibt nur ein dumpfer Gefühlszustand.

Nichts wäre leichter gewesen, nun bestimmte Rezepte zu

schreiben, ein Vorlagewerk für Stadtbaukunst zusammenzustellen. Doch die Historie hat keine Berechtigung, dem Lebendigen für seine formale Äußerung Vorschriften zu machen, sie kann nur auf die Fülle der Möglichkeiten und ihre Gesetzmäßigkeit hinweisen, die Schaffenskraft anregen, das Urteil erziehen. Dann wird das große Verlangen vielleicht eine neue bedeutende Stadtbaukunst schaffen.

Charlottenburg, im Herbst 1908.

A. E. Brinckmann.

Inhaltsverzeichnis.

Erstes Kapitel.

Die mittelalterliche Stadtanlage.

Seite

1. Gewachsene Städte 1
2. Angelegte Städte 4
3. Das gotische Monument 6

Zweites Kapitel.

Die Renaissance in Italien.

4. Denkmalplastik 8
5. Das Gattamelata-Monument 10
6. Das Colleoni-Monument 12
7. Piazza della Signoria von Florenz 18
8. Der Renaissanceplatz 24
9. Pienza 26

Drittes Kapitel.

Die italienischen Theoretiker.

10. Die Stadt als Gesamtbau 29
11. Die Straßen 32
12. Die Plätze 36

Viertes Kapitel.

Der römische Barock.

13. Der Bewegungseindruck des Raumes 39
14. Piazza del Campidoglio 41
15. Piazza di San Pietro 49
16. Andere Plätze in Rom 57
17. Straßenanlagen 66
18. Monumentaler Platzschmuck 68
19. Das übrige Italien 75

Digitized by Google

Fünftes Kapitel.

Deutschland im XVI. und XVII. Jahrhundert.

Seite

20. Wandel der Raumdarstellung 79
21. Brunnen und Mariensäulen 83

Sechstes Kapitel.

Frankreich seit der Renaissance.

22. Raumgefühl und Formausdruck 88
23. Die Stadt Paris 89
24. Place des Vosges und Place Dauphine 93
25. Einwirkung des italienischen Barocks 99
26. Die Ausbildung des Sternplatzes 102
27. Der rechteckige Monumentalplatz 108
28. Nancy 117
29. Stellung des Monumentes 123
30. Städtebau 130
31. Der französische Klassizismus 142

Siebentes Kapitel.

Deutschland seit 1700.

32. Regelmäßige Stadtanlagen 147
33. Niedergang der Stadtbaukunst 153
34. Monumentaler Platzschmuck 158
35. Moderne Bestrebungen im Städtebau 164

Der größeren Deutlichkeit wegen ist davon Abstand genommen, die Lagepläne in gleichem Maßstab zu geben. Abbildung 7 ist nach einer Photographie von Brogi, 12 und 16 nach solchen von Anderson hergestellt.

Erstes Kapitel.

Die mittelalterliche Stadtanlage.

1. Gewachsene Städte.

Die Gotik anerkennt nicht das Gesetz der Symmetrie in dem Maße wie die vorhergehenden und folgenden Stile. Der einzelne Baukörper vermeidet durchaus nicht die Unregelmäßigkeiten, sondern gestaltet ein asymmetrisches Konglomerat einzelner Teile mit größerer oder geringerer Liebe aus. Seine Kompositionsweise besteht, um ein knappes Wort L. v. Geymüllers zu gebrauchen, in Addition und Multiplikation kleinster architektonischer Einheiten im Gegensatz zum Renaissancebaukörper, der stets von der Einheit des Ganzen ausgehend und diese als Maßstab nehmend in seiner Gliederbildung auf dem Grundgedanken der Subtraktion und der Teilung beruht. Sein Reiz liegt gerade darin, daß das Viele und Verschiedene, das er umfaßt, sich auch als Vieles ausdrückt. Der gotische Baukörper ist an sich kein im künstlerischen Gleichgewicht abgeschlossener, er muß durch ähnliche Motive unterstützt werden, wirkt erst im Gesamtkonzert.

Die Gotik entwickelt ihre Formen als strebende, sie ist ein Vertikalstil: der steigenden Kraft des architektonischen Gliedes legt sich nicht eine getragene Last entgegen, die horizontale Entwicklung wird negiert. Der gotische Hausbau, der Dom, bedarf darum keiner freien Platzfläche als Basis. Er verträgt enge Umbauung und Einbauung nicht nur, sondern verlangt

geradezu danach. Die drängende Enge seiner Umgebung steigert die Wirkung seiner Erscheinung, man glaubt sich mit emporgenommen. Die Freilegungen einer späteren Zeit, die nur den Teil, nicht die Gesamtheit, die Situation sah, sind Vergehen gegen das innerste Lebensprinzip der Gotik. Zudem verträgt die gotische Fassadenfläche nicht die Fernansicht, da ihre Gliederung keine geschlossene Ruhe besitzt, die steilen Schärfen auf die Ferne hin aber ihre Kraft verlieren.

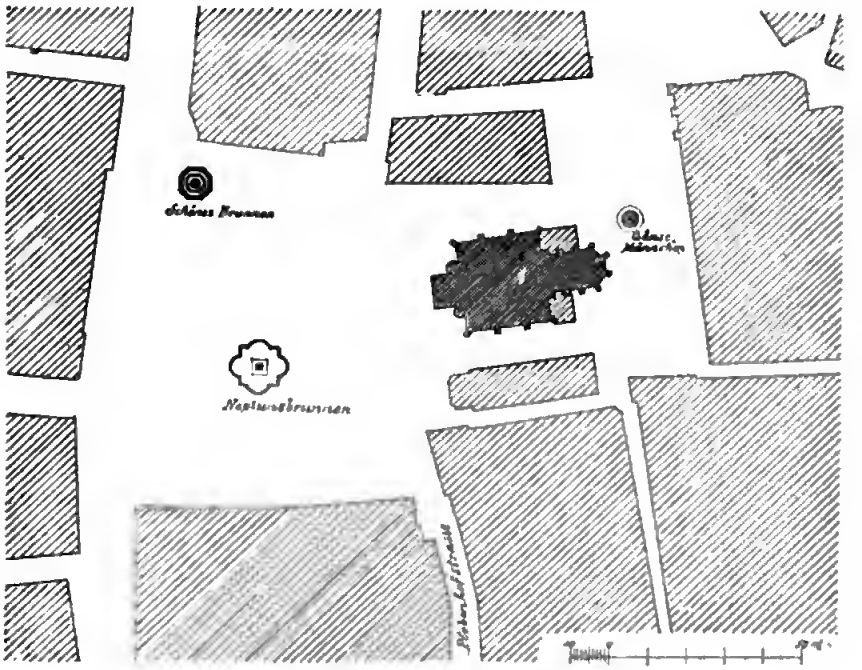
Für den Innenraum hat dieser Vertikalstil eine besondere Schönheit entwickelt, die der moderne Mensch unerträglich finden würde, wenn er die Raumproportionen einer gotischen Kathedrale aufzufassen vermöchte ohne die mystisch-religiöse Stimmung seines Gefühlslebens, in der ein Verlassen der rein optischen Wahrnehmung stattfindet. Raumproportionen wie 1 : 3 : 7½ (Mittelschiff von Notre Dame zu Paris) oder gar 1 : 3,14 : 9 (Kölner Dom) bilden nur für den Bürger der mittelalterlichen Stadt den wohligen Raum.

So wird jener auch die Enge seiner Straßen und Plätze durchaus nicht unangenehm empfunden haben; sie entstand nicht einmal aus Terrainmangel, da die Mauern oft größere Flächen unbebauten Landes umschlossen.

Die Physiognomie der Straße, ihre Fluchtlinie und Silhouette ist abhängig von der einzelnen Hausanlage. Die Biegungen und Brechungen der gotischen Fassaden bilden den unregelmäßigen Straßenzug oder können sich ihm anbequemen; der schmale Giebelbau erlaubt ein fortwährendes Absetzen und Abbrechen.

Die Gestaltung des Platzes ist von denselben Bedingungen abhängig. Um ihn als den gegebenen Mittelpunkt der Stadt sammeln sich die vornehmsten Bauten; es kommt kaum vor, daß man für einen bedeutenden Bau einen neuen Platz anlegt. Das Zusammendrängen vieler Häuser, demzufolge die Unregelmäßigkeit des Platzgrundrisses und die Geschlossenheit der Platzwände, die wegen der Unregelmäßigkeiten und Knickungen nur kurze Einsicht in die Zuführungsstraßen geben dem gotischen Platz die räumliche Geschlossenheit, auf der teilweise seine Wirkung für uns beruht. Eine bewußte Absicht spricht sich

in dieser Disposition nicht aus, ebensowenig darf man von einem »Genuß der malerischen Schönheiten«, die das moderne Auge ergötzen, reden. Diese sind das Erzeugnis der Jahrhunderte, nicht des gotischen Architekten. Sowie demselben der nötige Raum in alten Städten geboten wird, strebt er in dem primitivsten Gefühl für Ordnung nach einer regelmäßigen Platzanlage, ohne die Seiten zu schließen, sogar nach Freistellung größerer Bau-



1. Hauptmarkt von Nürnberg.

lichkeiten: der Hauptmarkt von Nürnberg, unter Karl IV. nach Zerstörung des jüdischen Quartiers angelegt (Abb. 1).

Das langsam sich bildende Gewächs der gotischen Stadt zeigt weder in Deutschland noch Frankreich und Italien das Bestreben, sich klar zu gestalten, die engen, unregelmäßigen Straßenführungen und Plätze sind nicht das Produkt eines bestimmten künstlerischen Systems. Ihre Gestaltung ist durch die langsame Entwicklung, durch die Arbeit von Generationen ohne leitenden Einzelwillen bedingt, sie stellt nicht so sehr

eine künstlerische Gesinnung wie soziale Energien und ökonomische Verhältnisse dar. Man könnte nur von einem sichersten Gefühl für die zeitliche Form und ihre Konsequenzen im einzelnen sprechen, womit dann allerdings das höchste Lob gezollt wäre. (Für das mittelalterliche Stadtbild vergleiche auch Abschnitt 23 mit Abb. 32.)

Bei aller Unregelmäßigkeit kann man des öfteren einen bestimmten Werdegang im Wachstum der alten Stadt verfolgen. Die Stadt ordnet sich um einen Kern, wie Kloster, Dom oder Burg, von dem die Straßen radial auslaufen: Soest, Moskau. In Caen, das im XI. Jahrhundert entsteht, legen sich Straßen ringförmig um das von Wilhelm dem Eroberer erbaute Schloß. In Speyer liegt der Kernpunkt der Stadt, der Dom, an der Peripherie derselben, die Straßen von ihm wie die Finger von der Handwurzel ausgehend. In Frankreich ist diese Anordnung bei Städten, die um ein Château entstehen, häufig. Oder sie folgt dem Zuge einer Heerstraße, eines Flusses: Magdeburg, Heidelberg, Villefranche-sur-Saône. Doch diese Bildungen sind natürliche, ohne künstlerische Absichten. Regelmäßige, sich rechtwinklig kreuzende Straßen weist der Stadtkern nur auf, wenn die werdende Stadt sich auf einer früheren römischen Anlage entwickelt: Straßburg i. E. (Argentoratum), Orléans (Aurelianum). In Italien, das seit der Antike mehr den Sinn für Regelmäßigkeit bewahrt, setzt die sich weitende Stadt manchmal dieses System fort: Florenz.

2. Angelegte Städte.

Aus der Regelmäßigkeit neuer Städtegründungen darf ebensowenig auf ein gotisches Stadtbauideal geschlossen werden. Hier galt es, rasch und in primitiver Ordnung ein Stadtterrain abzustecken, das in kurzer Zeit bebaut werden sollte. Ein einheitlicher Wille bestimmt, doch ohne die idealen Bestrebungen späterer Zeit. Das System rechtwinklig sich kreuzender Parallelstraßen und durch Nichtbebauung eines Rechtecks entstandener Plätze findet sich schon für vorgriechische Stadtgründungen,

griechische Kolonialstädte[1]) und römische Neuanlagen. Es stellt sich auch heute noch überall dort ein, wo es sich um eine für rasches Anwachsen berechnete Gründung handelt. Die mittelalterlichen Stadtbaumeister sind ebenso nüchterne Schematiker wie die Erbauer amerikanischer Städte.

In Deutschland sind die zahlreichen Kolonistenstädte östlich der Elbe[2]) aus dem XIII. und XIV. Jahrhundert in diesem Schema erbaut, in Frankreich die Villes-neuves oder Bastides[3]) aus gleicher Zeit, Gründungen der königlichen Gewalt oder starker Souveräne. In Italien finden sich derartige Neuanlagen aus gotischer Zeit nicht. Die Grundform dieser Städte in Deutschland ist meist rund oder oval, von 400—600 m Durchmesser, während Frankreich das Rechteck oder unregelmäßige Polygon bevorzugt. So hat die Ville basse von Carcassonne, eine Gründung Ludwigs des Heiligen (1247) neben der alten, auf einem Hügel am jenseitigen Ufer der Aude liegenden Cité, den Umriß eines regelmäßigen Sechsecks. Die Straßen, mit dem Lineal gezogen, kreuzen sich genau rechtwinklig. Unterschieden sind oft breitere Hauptwege und schmale Nebengassen, gegen die die Rückseiten der Häuser liegen. Der quadratische Marktplatz in der Stadtmitte ist durch Nichtbebauen eines oder vierer Rechtecke gewonnen, so daß die Straßen entweder nur an den Platzecken oder auch in der Mitte der Platzwände einmünden. Im östlichen Deutschland erhebt sich in der Mitte dieses Platzes das Rathaus: Breslau, Krakau; oder die Kirche: Demmin. In Frankreich ist der Platz kleiner und frei gehalten, Hôtel de ville oder Kathedrale liegen an einer Seite oder Ecke desselben. Die umgebenden Häuser haben weite, sehr geräumige Arkaden: Sauveterre-de-Guyenne, Villeneuve-sur-Lot (1264). Auf die Lage am Fuße eines gekrümmten Berghanges nimmt

[1]) G. Hirschfeld, Die Entwicklung des Stadtbildes. Zeitschrift der Gesellschaft für Erdkunde, Bd. XXV, Heft 4.

[2]) Fritz, Deutsche Stadtanlagen. Straßburg 1894.

[3]) J. Flach, L'origine historique de l'habitation et des lieux habités en France. Paris 1899. L. Drouyn, La guienne militaire. Bordeaux-Paris 1865.

Monségur Rücksicht: die graden Straßen knicken in der Mitte der sich dem Hügel anschmiegenden Stadt ab.

Ganz unrichtig ist es, die gewachsene Stadt als germanische Stadtbauform anzusprechen, die regelmäßig angelegte Stadt als romanischen Typus zu bezeichnen, womöglich auf Italien oder gar die Antike zurückzuführen. Aber es ist so bequem zu rubrizieren! Und wenn wir heute die Unregelmäßigkeiten im Städtebau wieder aufsuchen, klingt es wunderschön zu sagen: »Seht da, ihr Leute, das ist germanisch, echt deutsch; laßt uns die Weise unserer kunsttüchtigen Vorfahren ehren!« Das Kunstgewerbe sprach vor gar nicht langer Zeit dasselbe mit gleichem Pathos.

3. Das gotische Monument.

Man hat die Stellung des gotischen Brunnens, der Rolandsäule usw. an den Seiten des Platzes aus Verkehrsrücksichten erklären wollen. Der Grund ist nicht beweisend, wenn er auch mitgewirkt haben mag. Entscheidend sind die Forderungen, die aus der Form des Monumentes selbst erwachsen. Als Fialenarchitektur ausgebildet verlangt es wie dieses zarte Bauglied nach einer Verbindung und Festigung durch seine Umgebung. Der Fiale wird diese durch die oftmalige Wiederholung des gleichen Motivs nebeneinander geben, das Monument sucht Halt an einer größeren Architektur: ein kleiner Kristall, der neben einem großen kristallinischen Gebilde aufwächst. Wie das Sakramenthäuschen in der Lorenzerkirche von Nürnberg sich nicht ohne den begleitenden Pfeiler zu halten vermag, könnte sich auch nicht der Schöne Brunnen auf dem Hauptmarkt (Abb. 1) in der Platzmitte halten (bei seiner erneuten Aufstellung um ein Geringes nach der Platzmitte zu verschoben). Eingehenderes läßt sich über die Stellung des gotischen Monumentes nicht sagen, nachdem die meisten zerstört oder ihre Umgebung verändert. Doch wird man es meist so situiert finden, daß die Vertikale einer Gebäudeecke zur Begleitung gewonnen ist, und ebenso glaubt man eine gewisse Anziehungskraft überragender Gebäude zu bemerken. Die Mittelstellung auf dem gotischen

Platz ist schon an sich unmöglich, da der Begriff der Mitte für die unregelmäßige Anlage nicht existiert, denn es fehlt das architektonische Gleichgewicht der Seiten. Ein gotischer Brunnenstock in dem mathematischen Mittelpunkte des Platzes würde den Eindruck erwecken, als ob er nicht fest wurzele; sein Aufbau ist zu zart, um den Platz zu beherrschen. Hiergegen vergehen sich die neugotischen Fabrikate, die in der Mitte regelmäßiger Plätze in den Achsen der umgebenden Gebäude errichtet sind.

Zweites Kapitel.

Die Renaissance in Italien.

4. Denkmalplastik.

Die mittelalterliche Form, das Andenken des Verstorbenen zu wahren, ist das Grabmahl in der Kirche, nicht so sehr ein ehrendes Denkmal, wie die unter Mitwirkung von Architektur, Plastik und Malerei ausgestattete Ruhestätte. Der Sarkophag, nicht die Figur des Verstorbenen ist die Hauptsache. Daneben finden sich monumental behandelte Freigräber auf dem die Kirche umgebenden Friedhof. Das meiste ist mit der Zeit verschwunden. Aus dem XIII. Jahrhundert die Professorengräber bei S. Francesco und S. Domenico in Bologna. Die Form streng architektonisch, ein auf Säulen ruhender Sarkophag von einem säulengetragenen Baldachin mit Spitzdach überdeckt, eine längere Inschrift der einzige Ruhmestitel. Einen weiteren Schritt zur Verherrlichung des Verstorbenen bedeuten die Scaligergräber neben S. Maria Antica in Verona, in reicherer gotischer Fortbildung des Bologneser Typus. In erster Linie Ruhestätten der Toten machen sie doch den Eindruck einer Glorifikation. Denn bereits erscheint die Figur des Verstorbenen auf der Spitze des Baldachin aufrecht zu Pferde in voller Rüstung, wie zu den heiteren Tagen seines Lebens. Man spürt höfischen Glanz und ritterliche Kraft, die im ersten Viertel des Trecento das Haus Scaligera auszeichneten und ihm Herzen und Hoffnungen der Ghibellinen zuwendeten. Diese Gräber

sprengen aber nicht die traditionelle Form, und dies erklärt ihre enge Verbindung mit dem Kirchlein. Die Anlehnung an dasselbe entspringt allerdings nur rituellen Motiven, sie wird nicht durch das Stilgefühl gefordert. Denn zu gleicher Zeit errichtete Cansignorio, der als Tyrann von Verona seine backsteinerne Stadt in eine marmorne verwandelte und sie mit Gebäuden, Brücken und Türmen schmückte, in der Mitte der Hauptplatzes den Brunnen der Madonna von Verona. Auch die Fontana maggiore in Perugia (1266) steht in der Mitte der Piazza del Municipio. Das Anlehnungsbedürfnis der nordischen Gotik ist Italien fremd.

In der Renaissance löst sich die plastische Figur von der Kirchenwand und tritt selbständig auf den offenen Platz hinaus. Das Arbeiten von Wandfiguren hat zur Reliefauffassung der Freiplastik, zur Klarmachung der plastischen Sichtbarkeit gegen einen Hauptstandpunkt erzogen, erst im Verlauf der bildnerischen Darstellung überwindet die Skulptur diese Einfrontigkeit, sich um die allseitige Beherrschung der Erscheinung mühend. Entschieden macht sich überall die freie Rundskulptur geltend, allen halbfreien mit der Wand zusammenhängenden Bildungen wird nach Kräften der Abschied gegeben. Wenn nun auch das menschliche Gewächs den Bildhauer vor allem als formales Problem interessiert, so gründet sich die Achtung vor ihm noch auf etwas anderes. Sie entspringt nicht allein jener speziell griechischen Wertauffassung der menschlichen Form, in der der Geist so aufgelöst, daß er ganz schon in der Oberfläche enthalten zu sein scheint, wo die Augen die ganze Darstellung restlos aufzunehmen vermögen, ohne daß Intellekt oder Gefühl zur Interpretation herangezogen werden müssen. Die Renaissance würdigt die Persönlichkeit, Heldenverehrung und Selbstbewußtsein sind stark entwickelte Gefühle. Sie drängen auch in der Kunst zur individuellen Auffassung, zum Porträt. Dieser neue Stoff hat das Glück, in seiner plastischen Darstellung von einem Volke angegriffen zu werden, das namentlich in seiner geistig edelsten Rasse, den Florentinern, ein hohes Gefühl für die plastische Erscheinung und Sinn für das Wesentliche in der

Plastik besaß. Es genügt auf die Fähigkeit Dantes und seiner Nachfolger hinzuweisen, mit Worten eine räumliche Vorstellung zu entwickeln. Das Durchringen zu immer klarerem räumlichen Ausdruck verfolgt man seit der Protorenaissance in der gesamten bildenden Kunst. Das Auge des Nichtkünstlers wurde für die Monumentalskulptur durch die zahlreiche Hausklein-plastik erzogen. Der sammelnde Italiener aber bekannte sich vorzüglich ergriffen vom Motiv, das heißt dem Zusammenklang eines realistischen Momentes mit der Schönheit des Umrisses und der Fläche.

5. Das Gattamelata-Monument.

Die neue Gesinnung stellt sich glänzend dar, als die Stadt Venedig (oder der Sohn?) dem Condottiere Erasmo da Narni genannt Gattamelata († 1443) auf der Piazza del Santo von Padua ein Reiterstandbild errichtet[4]). Auftrag an Donatello 1446, im folgenden Jahre der Sockel aufgemauert, 1453 das doppelt lebensgroße Bronzebild aufgestellt. Die künstlerische Leistung im Aufbau von Roß und Reiter, das wundervolle Pferd und der Mann, der nicht brutale Kraft, sondern den Schlachtendenker gibt, das vorzügliche Verhältnis der Teile des als Grabkammer stilisierten herben Sockels untereinander und zur Figur könnten zu einer eingehenden Besprechung verlocken, doch handelt es sich für uns nur um die Würdigung der von Donatello gewählten Situation.

Das Monument wurde neben dem Friedhof des früher an der Stadtmauer gelegenen Santo errichtet, freistehend, wie Angelo Portinari[5]) hinzusetzt. Der heutige Standort ist unverändert, wenn auch der Kirchhof und seine alte Mauer (auf Abb. 2 nach dem Plan von Jos. Verō. Zaninius von 1509 ein-

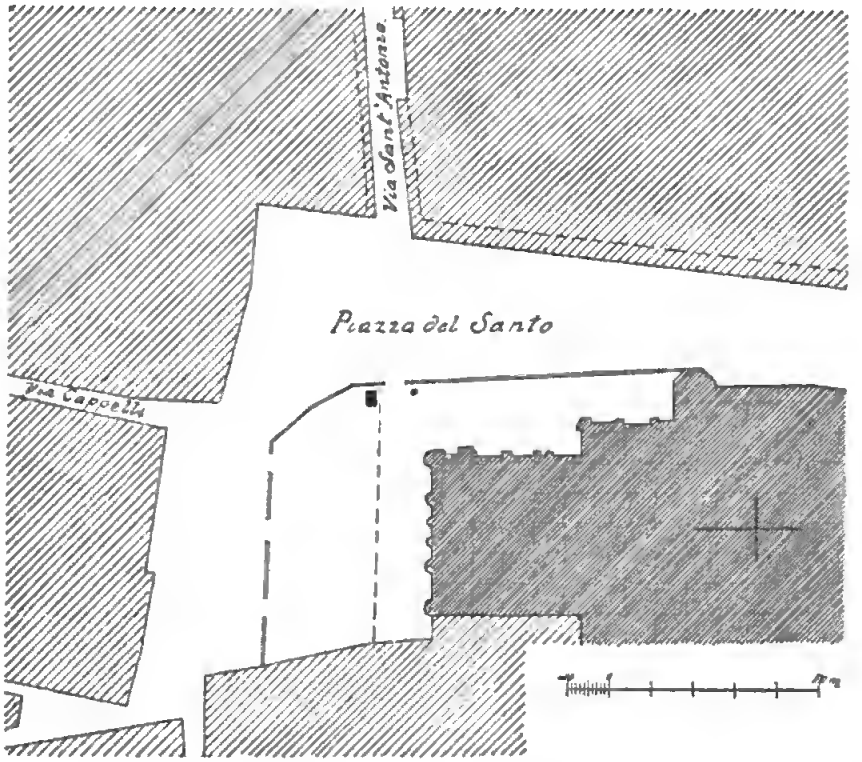
---

[4]) Das Denkmal ist nicht das erste Reitermonument der Renaissance. Schon 1443 fertigten Cristoforo und Baroncelli in Ferrara je ein Modell für ein solches des Niccolò d' Este. Ausgeführt wurde dann 1450 die Arbeit von beiden gemeinsam als Reiterbild des Borso d' Este. 1796 wurde es zerstört. (Vasari Milanesi 1878—85. II, pag. 386.)

[5]) Della felicità di Padova. Padova 1623. pag. 410.

punktiert) verschwunden sind und die jetzige kleine Grenzmauer erst aus späterer Zeit stammt. Hauptzugang zum Platz durch die Via Cappelli und Sant' Antonio.

Heute hätte man das Denkmal wahrscheinlich in die Achse des Domportals gestellt, vielleicht auch gegen die Häuserwand der toten Platzecke; Beispiele ließen sich zur Genüge anführen.



2. Piazza del Santo von Padua.

Nun weiß man aus Vasari, wie Donatello bei der Ausführung seiner Plastiken auf ihren späteren Standort Rücksicht nimmt, wie er sie in seinem Atelier geheimnisvoll verbirgt, um nicht unverständige Urteile zu hören. Auch der Gattamelata ist für den Ort gearbeitet, und erst seine Aufstellungsart bringt seine ganze Schönheit heraus. Donatello bedenkt die Ansichten, die sich dem bieten, der den Platz betritt, und rechnet mit den

Wirkungsbedingungen der Bronze. Eine eherne Figur gebraucht Luft, das weittragende Silhouettenbild wird auf größere Entfernung notwendig, weil die innere Gliederung der dunklen Bronze sich für das Auge verliert. Von beiden Straßenmündungen und den meisten Punkten des Platzes aus setzt die Reiterfigur als scharfe Silhouette gegen den Himmel ab. Die Bedeutung der hellen Fußplatte, in die das Roß eingelassen, wird so klar: die Frührenaissance wünscht den Anblick auch gegen den dunklen Sockel rein zu haben. Der Barock wendet diesen Kunstgriff nicht mehr an. Der vorwärtsdrängenden Bewegung des Pferdes öffnet sich die eine Straße, doch wird erst in ihrem letzten Teile das Monument sichtbar, der Eindruck durch die Unmittelbarkeit des Anblicks verstärkt. Die Breitansicht gegen die Via Cappelli ist plastisch die vollendetste (Abb. 3). So zeigt die rechte Flankenansicht nur einen Arm, die Zügelführung wird nicht klar, von der linken Seite dagegen geben sich beide Arme vollständig, die Brust wird frei. Hier hängt das Schwert, und das Sockelrelief zeigt das Wappen des Condottiere, während das Gegenrelief gleichgültig gefüllt ist. Mit den abfallenden Giebellinien des Santo ist gerechnet.

6. Das Colleoni-Monument.

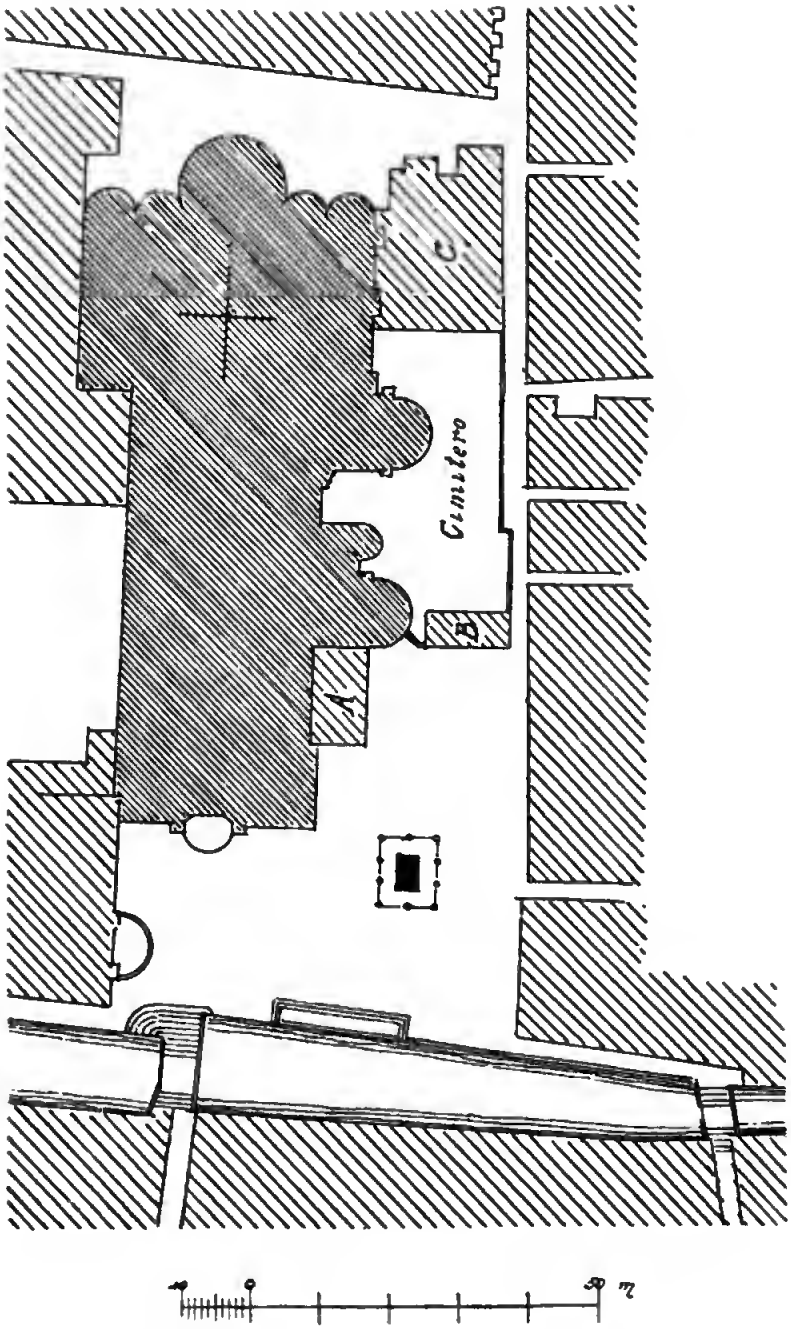
Vier Jahrzehnte später wurden die von Donatello gegebenen Gesetze bei der Aufstellung des ehernen Reitermonumentes des Bartolommeo Colleoni da Bergamo auf der Piazza di S. Giovanni e Paolo in Venedig befolgt, das die Republik 1479 ihrem Söldnerführer in Anerkennung seiner Kriegstaten und aus Dankbarkeit für drei reiche Legate zugestand. Verrocchio, mit der Ausführung betraut, starb 1488 vor dem Guß, der Venetianer Leopardi vollendete die Arbeit und ließ auch den Sockel nach eigenem Entwurf aufbauen. 1493 war das Bronzebild aufgestellt. Enthüllung im März 1496, nachdem die Erzteile des ganzen Denkmals vergoldet worden. Roß und Reiter sind in den Flächen bis zur Zerrissenheit durchgebildet und schärfer silhouettiert wie der Gattamelata, die Gesamterscheinung von fast

3. Piazza del Santo von Padua mit dem Gattamelata-Monument.

pretenziösem Stolz. Bei aller Feinheit im Größenverhältnis und in der Bindung von Sockel und Skulptur fragt man sich jedoch, ob nicht ein schlichterer Unterbau dem Eindruck des Ganzen vorteilhafter wäre, da sich in dem triumphalen Sockel zu stark das Bestreben Leopardis geltend macht, neben dem Meister bewundert zu werden. Die Ökonomie der Kontraste ist bei dem Paduaner Denkmal besonnener.

Der heutige Platzbau ist durch den Abbruch der Scuola di S. Vicenzo, di S. Giacomo und S. Orsola, zwischen denen der Friedhof lag, verändert. Wir geben nach einem unsignierten Plan von 1517 und einer Zeichnung des Canaletto im Museo civico von Venedig den früheren Platzgrundriß (Abb. 4). Heute erscheint der Raum hinter dem Reiter zu ausgedehnt, trotzdem das bewegliche Wasser des Rio dei Mendicanti vor ihm raumweitende Wirkung hat wie die Via Sant' Antonio in Padua. Vorzüglich kommt es aber auf die Stellung des Denkmals zur Kirchenfront und zur rechtwinklig gegen sie angebauten Scuola di S. Marco an. Es ist wie auch der Gattamelata wohl zur Kirche orientiert, indem es rechtwinklig gegen die Fassadenflucht steht, doch ohne die geringste Spur einer Anlehnung an diese. Ein solches Bedürfnis haben nur gotische Figuren, die Renaissance ist Befreiung und nicht Bindung der einzelnen Körpers. Bereits die Fontana Gaja in Siena (1419) liegt in der Mitte der halbrunden ansteigenden Piazza del Campo dem Palazzo pubblico frei gegenüber, wie ein köstliches Juwel auf dem Grunde einer prachtvollen Schale. Das Neue ist: mit der Stellung des Colleoni wird ein Raum geschaffen und zwar im Renaissancegefühl ein rechtwinklig geordneter. Ein Kirchenvorplatz wird bewußt ausgebildet. Er ist mit das Beste, was Venedig bietet, strenger und architektonischer wie das Märchen des Markusplatzes.

Der Grund für die klare, rechtwinklige Anordnung liegt in dem besonderen Gefühle für Raumbildung. Schon die italienische Gotik erstrebte selbst bei ihren Kirchenbauten Wohligkeit der Raum- und Flächenproportionen, warf nicht die ganze Kraft auf eine Entwicklung nach oben. Für den Palast-



4. Piazza di S. Giovanni e Paolo von Venedig.

bau war die regelmäßige Anlage seit langem typisch. Man kannte nicht die Freude am asymmetrischen Gruppieren der nordischen Gotik. Der Grundriß bildet ein Rechteck, die Fronten sind gerade und nicht willkürlich gebrochen, das Dachsims durchlaufend. Ein Raumempfinden, das solche Baukörper gestaltete, verlangt einen ebenen, rechtwinkligen Platzraum.

Man spricht augenblicklich viel von der Notwendigkeit eines architektonischen Hintergrundes für jegliche Plastik. Durm[6]), dessen Abbildungen des Colleoni und Marc Aurel in Rom Musterbeispiele von Aufnahmen sind, wie sie nicht sein sollen, schreibt von dem ersten: »Daß er nicht mitten auf dem Platz aufgestellt wurde, sondern den diesen umgebenden Architekturen nahegerückt ist(?), zeugt von Überlegenheit und gutem Geschmack,« und tadelt nur »die übertrieben hohe Aufstellung des Reiters«. Die Sockelhöhe an sich wird durch das Zusammengehen mit hohen Gebäuden gemildert, sie ist aber durchaus notwendig, um eine Silhouettenwirkung herauszubringen. Wie unklar die dunkle Figur gegen die dunkle, fensterdurchlöcherte Kirchenwand steht, zeigt schlagend die Abbildung bei Durm. Ihre Hauptansicht wendet sie dem entgegen, der auf dem vorzüglichsten Zugang zum Platz aus dem Sestiere di Canareggio kommend die breite Brücke zum Kirchenportal hinabschreitet, und diese Ansicht bleibt bis zum Portal rein. Die Abbildungen bevorzugen durchweg die linke Seitenansicht. Während aber auf dieser die Pferdebeine sich häßlich überschneiden, der rechte Fuß und Arm des Reiters verloren ist, die Körperdrehung nach links vorn und der zurückgenommene Arm dem Torso etwas Buckliges geben, das dunkle Bronzegesicht doch nicht zu erkennen ist, spricht die Silhouette der anderen Seite gegen den lichten Himmel mit höchster Energie. Das ganze Pferd erscheint prachtvoll bewegt, der Reiter stramm in den Bügeln — Silhouette des linken Fußes! —, die Drehung des Körpers wird verständlich, die Stahlhaube sekundiert der verwitterten Herbigkeit des Gesichtprofils. Vor allem die Hand mit dem

[6]) Baukunst der Renaissance in Italien. Stuttgart 1903. pag. 381.

5. Colleoni-Monument in Venedig.

Feldherrnstab wird sichtbar, um dessen deutliche Darstellung sich die Bildhauer der früheren Reitergrabfiguren an den Wänden von S. Giovanni e Paolo so sehr bemühen (Abb. 5).

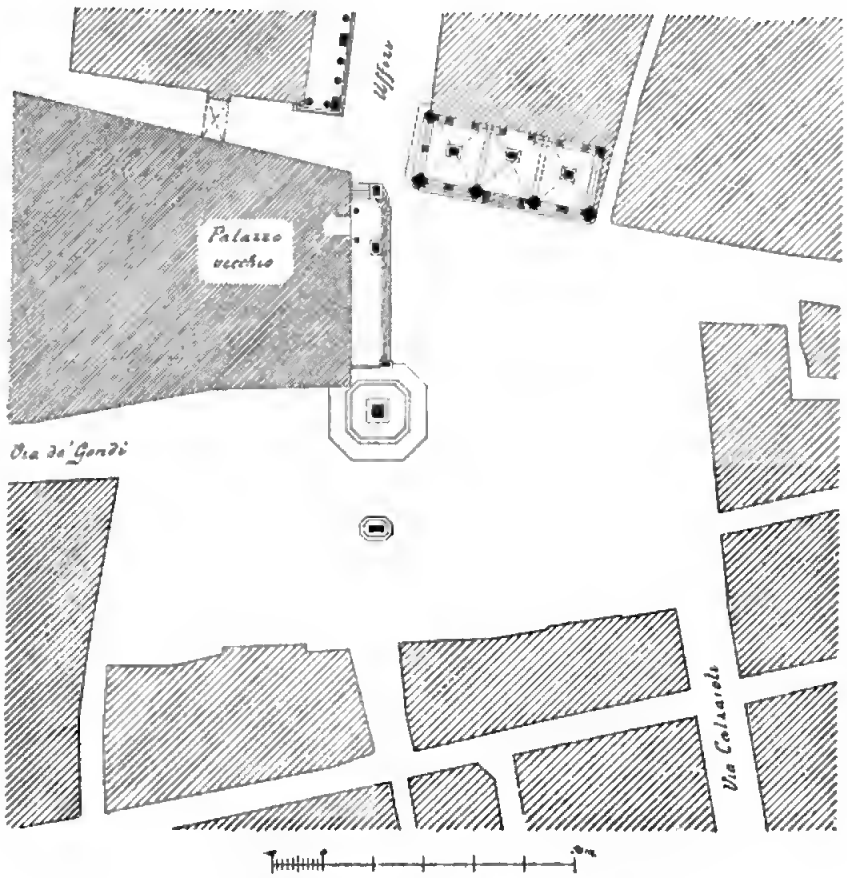
Wenn in der Frühe noch der Dunst des Meeres über Venedig lagert, dann legt sich das wachsende Licht der steigenden Sonne schimmernd auf den Rücken des mächtigen Rosses und vergoldet die Rüstung des Reiters. In feierlichem Schweigen reitet der Condottiere in den Morgen hinein, im nächsten Augenblick werden hinter der Kirche erzgewappnete Scharen seiner Söldner hervorbrechen.

7. Piazza della Signoria von Florenz.

Entsprechend dem regelmäßigen Hausbau ist die rechtwinklige Platzform bereits in gotischer Zeit nach Möglichkeit beim Ausbau des Hauptplatzes von Florenz erstrebt. Der Platzraum erscheint dem Auge weit regelmäßiger, wie der Grundriß (Abb. 6) sich darstellt.

Es ist die Zeit Dantes. Der Stolz des befreiten florentinischen Volkes beschloß die Erbauung eines Stadtpalastes, der die Majestät der Republik künden sollte. Arnolfo di Cambio führte 1299 jenes stirnreifgeschmückte Massiv mit dem Torre della Vacca, »dem die Stadt beherrschenden Giganten« (Vasari), an der Südostecke des ebenen Platzes hoch, der durch die Zerstörung der Häuser der ghibellinischen Uberti und Abbruch der angekauften Häuser der Ormanni, genannt Foraboschi und Della Vacca in dem Sesto S. Pier Scheraggio gewonnen war. Der Platz wurde erweitert und zu größerer Regelmäßigkeit ausgestaltet durch weitere Ankäufe 1319 und 1355. Von Orcagna dort, wo die Malespina ihren Stadtpalast hatten, 1376 die Loggia de' Lanzi für die höchsten republikanischen Feiern erbaut. Vollendet wurde der architektonische Ausbau des Platzes nie, obgleich selbst Michelangelo auf Ersuchen Cosimos I. um Vorschläge hierfür diesem riet, das Motiv der Loggia um den ganzen Platz herumzuführen. Die Gesamtwirkung in sich geschlossen, obgleich die zuführenden Straßen ohne die Absicht, sie zu ver-

decken, in den Platz einmünden, zum Teil von fern reizvolle Einblicke auf diesen gebend. Die Uffizien von Vasari 1560 begonnen, das alte Kirchlein S. Pietro Scheraggio und viele Häuser mußten dazu niedergerissen werden. Sie bilden keine Erweiterung des Platzraumes, sondern nur den monumentalen Zu-



6. Piazza della Signoria von Florenz.

gang. Die Straße, welche die dem Palazzo vecchio gegenüberliegende Platzwand öffnet, war ehemals so breit wie die Via Calzaioli; an ihr lag das Kirchlein S. Cecilia.

Die Piazza della Signoria ist das Herz der Stadt Florenz.

Hierher brachte man 1495 bei einem Volksaufstand die Judith des Donatello aus dem Hofe des Palazzo Medici und

stellte sie links neben den Eingang des Stadtpalastes auf die Ringhiera, auf der bereits der Marzocco des Donatello, der Stadtwappen haltende Löwe, stand: »exemplum salutis publicae posuere cives«, ein Ausdruck für das enge Verhältnis des Volkes zu seinen Skulpturen. Als sie neun Jahre später dem David des Michelangelo Platz machen mußte, kam sie unter einen Bogen der Loggia.

Im Januar 1504 beriefen die Vorsteher der Wollweberzunft eine Versammlung der ersten Florentiner Künstler: der von ihnen bestellte Davidkoloß sei von Michelangelo fertig gestellt, man wolle über die Wahl seines Standortes beraten. Das Protokoll der Sitzung ist erhalten und von Gaye[7]) publiziert. Interessant sind vor allem die Entscheide des Messer Francesco, des ersten Herolds der Signoria, und des Architekten Giuliano da San Gallo, dem sich auch Lionardo da Vinci anschloß. Francesco hielt zwei Plätze für geeignet: den der Judith vor dem Stadtpalast und die Mitte seines Hofes, wo seit Plünderung des Mediceerpalastes der David des Donatello stand. Hier redet vornehmlich der Wunsch, die Skulptur als Wahrzeichen der Stadt mit dem Palast zu verbinden. »Allerdings«, fügt Francesco hinzu, »am liebsten möge sie dorthin gebracht werden, wo die Judith steht.« In richtiger Beurteilung, was diese noch ganz in der Fläche gearbeitete Figur verlangt, und mit der praktischen Begründung, der Marmor sei zu zart, um dem Wetter ausgesetzt werden zu können, möchte sie Giuliano unter dem mittelsten Bogen der Loggia aufgestellt sehen oder vor der inneren Rückwand derselben mit einer schwarz ausgemahlten Nische dahinter. In beiden Fällen wäre eine reliefartige Wirkung der Figur erreicht worden.

Die Nische verlangt auch L. B. Alberti theoretisch für Statuen[8]). Sie war bislang der Hauptplatz für Plastik gewesen, und zwar unterscheidet sie sich durch ihre scharfe aus dem Gotischen übernommene Rahmung prinzipiell von der späteren Nische des Barocks, die unbestimmt geweiteter Raum ist, der

[7]) Carteggio II, pag. 455 ff.

[8]) De re aedificatoria. Vollendet 1452. Lib. IX, Cap. 4.

der Figur nach hinten Bewegungsfreiheit gibt. Die Renaissancenische rahmt nur die Figur, wirkt als dunkler Grund, so daß Giuliano sich schließlich mit einer gemalten begnügen konnte. Indem die Figur seitlich gefaßt und die Rückansicht ausgeschaltet wird, geht aller künstlerische Ausdruck auf die vordere Fläche zusammen, alles wird auf das starke Auffassen des Reliefs und der Kontur konzentriert. Die Figuren der Mediceerkapelle sind die reifsten Früchte dieser Erziehung.

Man überläßt endlich Michelangelo selbst die Wahl, und er nimmt den Platz links neben der Pforte des Stadtpalastes vor seiner dunklen, einförmigen und doch kräftigen Quadermauer. Die Aufstellung des jungen Riesen am 18. Mai 1504 ist ein Ereignis für ganz Florenz. Michelangelo besserte nach der Aufstellung noch einiges nach, da Beleuchtung und Umgebung geringe Änderungen notwendig machten. Die Bemerkung, daß erst freie Luft und das besondere Licht des Standortes die plastischen Qualitäten beurteilen lassen, findet sich bei Vasari des öfteren.

Die reliefmäßig gearbeitete Figur kommt so vor eine Wand zu stehen, die die Ansicht der anderen Seiten beschränkt und den dunklen Grund gibt, von dem der weiße Marmor losgeht und den Blick auf sich sammelt. Die an der Platzwand stehende Skulptur braucht nicht wie bei einer Stellung in der Platzmitte den gesamten Platzraum zu beherrschen, um zu wirken; es bietet sich bei dieser Aufstellungsart zudem Gelegenheit, eine größere Anzahl plastischer Werke vorteilhaft zu situieren. Allerdings bedarf es gewisser Beziehungen der einzelnen Skulpturen untereinander in Motiv, Proportion, Material und Farbe, richtiger Abstände. »Kleinodien in Haufen ergötzen nicht«, sagt Alberti.

Abgesehen davon, daß Michelangelo und die ihm folgende Zeit das Motiv der Figur anders aufgefaßt hätten, würde man die Haltlosigkeit vor der großen Mauerfläche getadelt — in der Frührenaissance steht die Plastik wiederholt in einem sehr lockeren Zusammenhang mit ihrem Hintergrund — und eher dem Vorschlag Giulianos und Lionardos zugestimmt haben. Wie das XVI. Jahrhundert über das Festmachen der Plastik dachte, zeigt die Stellung Giovanni da Bolognas Raub der

Sabinerinnen unter dem rechten Bogen der Loggia (1583). Die Marmorarbeit paßt sich mit einer schönen Hauptansicht gut zwischen die rahmenden beiden Pfeiler. Für die Perseusbronze des Cellini (1553) wurde dagegen der durchsichtige Eckbogen der Loggia gewählt. Den Herkules des Bandinelli (1534) stellte die eifersüchtige Eitelkeit seines Schöpfers rechts neben den David an die Ecke der Ringhiera. In der Erkenntnis, daß ein Brunnen in der Platzmitte das Gesamtbild gestört hätte, da aus Mangel an Gleichgewicht der Seiten der Schwerpunkt des Platzes nicht mit der mathematischen Flächenmitte zusammenfällt, baute Ammanati seinen Brunnen an die Ecke des Signorenpalastes (1571), wo er sich durch seine in der Neptunfigur und die Wasserpferde geschaffene Einfrontigkeit gut zu dem übrigen Skulpturenschmuck ordnet. Das bronzene Reiterdenkmal Cosimos I. von Giovanni da Bologna (1594) setzt die Reihe der Marmorfiguren in den offenen Platzraum fort und schneidet den rückliegenden Teil geschickt ab, um den Hauptplatz rechteckig zu machen. In der weiteren Art seiner Situierung ist er durch den Marc Aurel in Rom bedingt.

Die Piazza della Signoria ist trotz ihrer Unvollständigkeit eine der wundervollsten Anlagen Italiens. »Wenn man sie betritt, so schwelgt das Auge in ihrer Weiträumigkeit, und der ganze Mensch wird fröhlich über die Mannigfaltigkeit des so schönen, so anmutigen Schmuckes«[9]). Palazzo und Loggia machen einen mächtigen Eindruck, und man bedauert, daß der Vorschlag Michelangelos nicht zur Durchführung kam. Die Plastik schlingt um den Platz einen Gürtel, dessen leuchtende Agraffe die Fontäne des Ammanati ist. Die Leere dort, wo der David stand, bis er 1876 in den Käfig der Akademie gesperrt wurde, scheint wie das Fehlen eines Edelsteins in diesem Gürtel. Eine Kopie wenigstens wäre wünschenswert. Die Ansicht des Platzes (Abb. 7) vermittelt schon wegen der starken Verkürzung nicht entfernt den Totaleindruck.

---

[9]) F. Bocchi, Bellezze di Firenze, erweiterte Ausgabe von Giov. Cinelli. Firenze 1677. pag. 79.

7. Piazza della Signoria von Florenz.

8. Der Renaissanceplatz.

Erst durch den Ausbau, zu dem Michelangelo riet, wäre der Florentiner Platz eine geschlossene Renaissanceanlage geworden mit dem ruhenden Gleichgewicht, das den Zentralbau zum idealen Innenraum der italienischen Renaissance macht. Die reine Durchführung dieses Zieles erreicht die Renaissance, die so vieles unvollendet ließ, nur für wenige Plätze und am ehesten in Städten, in denen der Gassenhallenbau herrscht. So angelegt ist die kleine quadratische Piazza delle Vettovaglie zu Pisa, um die sich mit Überbrückung der Zuführungsstraßen eine schlichte Säulenstellung mit Flachbögen herumzieht, die Höhen der auf ihr sich erhebenden Bauten aber ungleich sind. Einen größeren arkadenumgebenen Marktplatz besitzt das kleine Städtchen Vigevano im Mailändischen, der unter Ludovico Moro vielleicht auf Anraten Bramantes angelegt wurde (gegen 1500). Die Piazza von Fabriano, unter Niccolaus V. umgebaut (1451), ist mir aus eigener Anschauung nicht bekannt. Von den verschiedenen Projekten verdient besonders das des Fra Giocondo für ein neues regelmäßiges Handelsquartier am Rialto in Venedig Erwähnung, das Vasari in dessen Biographie anschaulich beschreibt. Es hätte als Zentrum einen sehr großen hallenumgebenen, quadratischen Platz mit vier Zugängen in den Seitenmitten bekommen, dessen Mitte nach dem ersten Entwurf eine zentrale Kuppelkirche einnehmen sollte.

Die umlaufende Säulenhalle für die Raumfassung verwendet der Kopf der heutigen Piazza Vittorio Emanuele von Livorno in einfachster Ausführung, wie sie einer neuen, langsam emporwachsenden Stadt angemessen. Die Kirche (1604) frei an einer Seite mit der Front gegen den Platz in einem Vorbau das Loggienmotiv aufnehmend. Die zum Hafen führende Hauptstraße durchschneidet offen den Platz parallel zur Kirchenfassade.

Die Piazza S. S. Annunziata in Florenz erst im Laufe der Zeit symmetrisch ausgebaut, indem die anspruchslose Schönheit der Findelhaushalle des Brunelleschi (1420) von Antonio da San

Gallo d. Ä. gegenüber wiederholt (1517) und Giov. Caccini die Arkadenhalle vor S. S. Annunziata vollendete (1604). Die größere Säulenstellung der Kirche beherrscht die seitlichen Portiken, das Gefühl ist nicht mehr rein renaissancistisch. Die Reiterstatue Ferdinands I. von Giovanni da Bologna (1608) auf dem Platz ist gegen die senkrecht auf die Kirchenfassade zuführende Via de' Servi vorgerückt; die beiden Fontänen Pietro Taccas (1629) suchen das verlorene Gleichgewicht zu korrigieren.

Der Doppelplatz von S. Marco in Venedig, den bereits Petrarca, der Dichter, preist: »platea cui nescio an terrarum orbis parem habeat,« verwandte bei seiner Neuordnung ebenfalls das Hallenmotiv, ohne jedoch jene tektonische Schönheit der toscanischen Gesinnung zu erreichen. Zu Seiten des Höhenplatzes rechts gegen die Kirchenfront die alten Prokurazien des P. Lombardo (1480), links die neuen des Scamozzi (1584), die Bogenhallen an der vierten Seite, gegen die die Prokurazien konvergieren, sogar erst unter Napoleon I. (1810) ausgeführt. Die rechtwinklig vom Hauptplatz neben S. Marco nach dem Meer zu abbiegende Piazetta gefaßt durch die Bogengänge des Dogenpalastes (1423) und der Bibliothek des Sansovino (1536), der erst den Blick zum Meer durch Wegräumen von Kaufbuden freimachte. Die beiden Granitsäulen gegen das Meer schon früh als Wahrzeichen der Stadt aufgestellt (1180), dem Kommenden einen triumphalen Eingang bietend. Der Campanile wurde nicht, wie man dies gesagt, mit der Absicht, beide Platzteile zu scheiden, erbaut (888, erneut 1329, nach seinem Einsturz 1902 jetzt wieder aufgerichtet), doch zeigt er, wie ein bestehender Turm auch isoliert gut zum Platzbild sich ordnet. Die seltsame Schönheit des Ganzen vorzüglich auf der einzigen Situation und der leuchtenden Pracht der Grabkirche des heiligen Markus beruhend. Bei dem Gewirr der Gäßchen und Kanäle in Venedig mag man das Bedürfnis der Venetianer nach einem großen, rein abgeschlossenen Festsaal der Stadt wohl verstehen, doch wird man das Gefühl nicht los, von dem Stadtkörper hier abgetrennt zu sein.

Diese Anlagen sind im Grunde nur Übertragungen der

italienisch-toscanischen Hofbildung auf eine größere Abmessung, der quadratische Palasthof aber ist der klarste Ausdruck der Renaissanceraumanschauung. Das Auge nimmt wohl überall den Raum wahr, aber erst mit dem Versuche einer raumbildenden Darstellung, mit dem tätigen Verhalten dem optischen Eindruck gegenüber geht man über das hinaus, was das Auge getan. Der Italiener der Renaissance verlangt zur Wohligkeit die beharrenden Proportionen: indem die Hofarchitektur durch die Senkrechte und Horizontale von Säule und Gebälk bestimmt wird, erweckt sie sofort das beruhigende Gefühl eines räumlich klaren Ausdrucks.

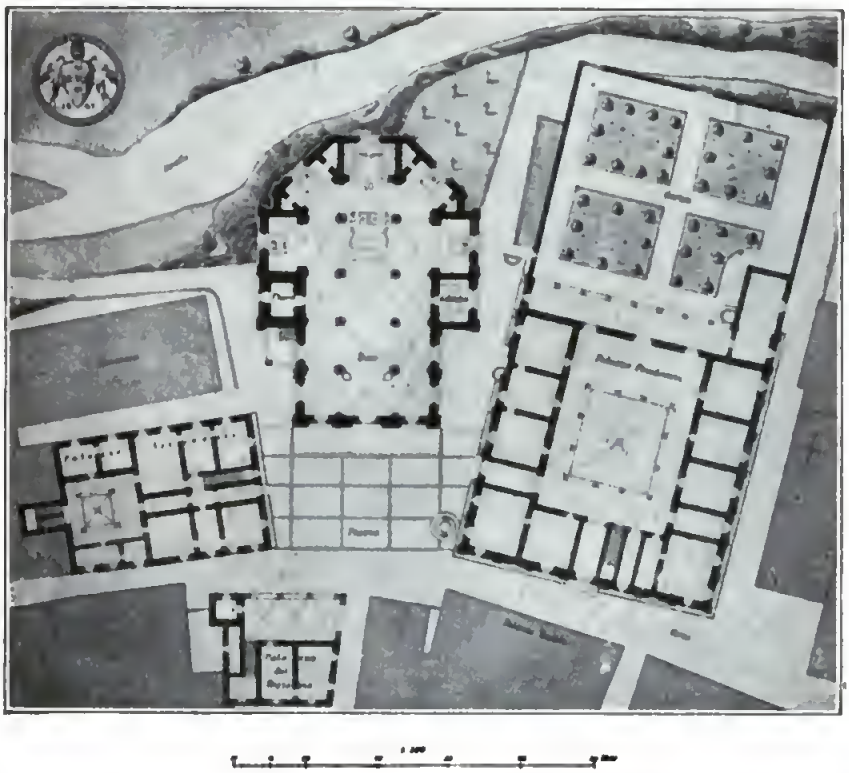
9. Pienza.

Im Gegensatz zu der erstrebten geschlossenen Ruhe des Renaissanceplatzes, wie sie auch theoretisch gefordert wird, findet sich in dem kleinen Städtchen Pienza im Sienesischen, eine Tageswanderung westlich von Montepulciano, eine Platzsituation, die eine Vorahnung barocker Situationsprinzipien ist. Nachdem Aeneas Sylvio Piccolomini den päpstlichen Stuhl unter dem Namen Pius II. bestiegen, wünschte er seinen Geburtsort Corsignano auch architektonisch zu verschönen, nachdem er ihn als Pientia zum Bischofsitz und Festort erhoben. Sein Architekt war der Florentiner Bernardo Rosselino, der unter regster Anteilnahme des Papstes[10]) der Stadt den Platz erbaute (1460—63). Um eine erstaunlich kleine Platzfläche ordnete er den lichten Hallendom und vier Paläste, die in ihren Fassaden und ganzem Charakter ausdrucksvoll sind, sich im Kontrast steigern, und schuf ein Meisterstück der Gesamtkomposition unter bester Ausnutzung des architektonisch und landschaftlich Gegebenen (Abb. 8)[11]). Die schmale Hauptstraße des hochgelegenen Städtchens bricht am Platz vor der

[10]) Pii secundi pontif. max. commentarii rerum memorabil. Romae 1584.

[11]) Nach Mayreder und Bender, Pienza. Wien 1882. Separatabdruck aus der Allgem. Bauzeitung.

pausierenden Loggia des Palazzo del Pretorio nach beiden Seiten um, so daß schon von weitem ein Ausblick auf denselben und die gegenüberliegenden Gebäude geschaffen wird. In der Mitte dieser Platzseite mündet dann eine der wichtigeren Gassen des Städtchens gegenüber der kräftigen Fassade des Domes. Links von diesem der zurückhaltende Palast des Bischofs, rechts der Palazzo Piccolomini, bei dem Rosselino in



8. Piazza von Pienza.

zarterer, für den geringen Raum angemessenen Durchbildung das Motiv des von ihm vollendeten Palazzo Rucellai zu Florenz wiederholte. Bei der Anlage dieses Pienzer Palastes macht sich ein Streben nach perspektivischer Durchsicht geltend, wie es der Renaissance sonst nicht eigen war, dem aber der Barock so vieles zuliebe tat. Beim Eintritt vom Corso durch das Hauptportal, das hier nach Pius eignem Willen lag, während

nur eine einfache Pforte sich nach dem Platz zu öffnet, geht der Blick durch die Arkadenhallen des Hofes und den hinteren Loggienbau bis zum Garten, um sich jenseits desselben in die hüglige Landschaft zu verlieren, die sich zu Füßen des Berges breitet. Die Freude an landschaftlicher Schönheit Pius II., des poeta laureatus, der als einer der ersten die Natur mit den beiteren Augen des humanistischen Menschen genoß, findet hier ihre architektonische Fassung. Und die Wirkung der Landschaft ist auch für das Platzbild gewonnen. Indem die seitlichen Paläste nach Süden gegen den Dom auseinanderweichen, lassen sie den Blick hinausgleiten, weit hinaus über das regellose Bett der Orcia zu den Ketten des vulkanischen Gebirges Amiata. Neben der schönen Abwägung der Baukörper gibt dieser sehnsüchtige Blick in die Ferne dem Platz eine Stimmung, wie man sie auf den übrigen Renaissanceplätzen nicht empfindet. Der Dichter und sein Architekt, der zugleich Bildhauer war, finden hier unter glücklichen Umständen ein Motiv, das erst Michelangelo fast achtzig Jahr später in großartigster Weise und mit vollem künstlerischen Bewußtsein durchbildete (vgl. Abschnitt 14).

Die Pflasterung des Platzes zeigt die Zeichnung weißer, sich rechtwinklig kreuzender Streifen auf dunklem Grunde. Sie ist vielleicht das erste Beispiel einer kunstvollen Tektonisierung der Platzfläche, die über musivische Dekoration hinausgeht. Der kleine Ziehbrunnen eng an die Ecke des Palazzo Piccolomini gerückt im Gefühl für die geringe Größe und die dadurch notwendige Reinhaltung der Platzfläche. Der Anblick aus dem Tal erweckt trotz seiner Schlichtheit die Erinnerung an die schöne Situation des Domes zu Erfurt, nur daß eben die Gotik nicht das Raumgefühl besaß, um oben statt enger, mürrischer Winkel einen solchen Platz zu öffnen.

Drittes Kapitel.

Die italienischen Theoretiker.

10. Die Stadt als Gesamtbau.

Eine Darstellung der Renaissanceanlagen wäre unvollständig, würden die theoretischen Forderungen und Konstruktionen übergangen. Sie erst lassen das Ideal der Zeit deutlich erkennen, die schöpferische Idee eilt der langsamen Ausführung voran.

In der literarischen Darstellung der Renaissancetheoretiker macht sich der Einfluß der Alten stark geltend, während die Praxis ohne genügende Anschauung doch nur eignes Gefühl und eigne Ideen mit abgewandelten antiken Ausdrucksformen gestaltete. Die größte Anregung gibt Vitruv, der Baulehrer der goldenen augusteischen Zeit, doch werden nach und nach die Forderungen und Schilderungen aller lateinischen Klassiker und der griechischen, die in lateinischen Übersetzungen allgemeiner zugänglich waren, in den Text verarbeitet. Erst um 1600 beginnt man sich auch den literarischen Vorbildern gegenüber selbständiger zu fühlen, nachdem lange Michelangelo die antike Formensprache durchbrochen. La differenza de' tempi trà gli antichi e noi ha causato tanta diversità nelle cose come anco nel fare le Città: die politischen Verhältnisse sind geordnetere bei anderer Art der Kriegsführung, Verkehr und Handel haben sich gesteigert[12]).

Die Stadtanlage als künstlerische Einheit zu entwickeln,

---

[12]) V. Scamozzi, Idea dell' Architettura universale. Vinezia 1615. I, lib. II, cap 18.

wie es einst auch der perikleische Städtebau anstrebte, ist Ziel der Renaissance. Das Verhältnis des Stadtganzen zu seinen Teilen gleiche dem des menschlichen Körpers zu seinen Gliedern[13]), die Straßen seien die Venen desselben[14]).

Die regelmäßige Anlage, die mit dem Hausbau für den Stadtgrundriß notwendig wird, muß die Ebene suchen, für die einzig spätere Idealentwürfe berechnet sind. Dagegen noch bei Alberti[15]) die ganz moderne Forderung, daß die Form der Stadt sich der Örtlichkeit anpassen müsse, daß diese Form also nicht absolut, sondern individuell ist. Unter dem Einfluß des Barock wird dann die Lage auf einem sanften Abhang oder das Ansteigen der Stadtmitte aus praktischen und ästhetischen Rücksichten verlangt[16]). Mit dem Aufgeben des natürlichen Schutzes aber wächst die Notwendigkeit einer künstlichen Sicherung: die Befestigung, bedingt durch die Einführung der Feuerwaffe, wird eine wichtige Aufgabe des Städtebaus, wie denn ja auch die Schriften über Festungsanlagen und Kriegsbaukunst weit zahlreicher sind als die über Privat- und Stadtarchitektur. Scamozzi glaubt ausdrücklich hervorheben zu müssen, daß die Stadt ein künstlerisches Werk des Architekten und nicht eine rein militärische Anlage sei.

Der früheste bekannte Entwurf für eine Idealstadt findet sich auf einem Blatt in der Sammlung von M. Destailleur-Paris. In ihm erkennt H. v. Geymüller (Les Du Cerceau. Paris-Londres 1887) die Hand des Fra Giocondo, nimmt aber an, daß es nur eine rasche Skizze nach der Zeichnung eines anderen ist (vgl. Abschnitt 30). In der Mitte der runden Stadt ein Kreisplatz mit zentraler Kuppelarchitektur, von dem die Straßen strahlig auslaufen. Die ein Haus tiefen Grundstücksstreifen mit Giebelhäusern (!) bebaut. Freie Ringmauer mit Toren und Türmen und

---

[13]) Francesco di Giorgio Martini, Trattato dell' Architettura civile e militare. Um 1500. Ed. Saluzzo, Torino 1841.

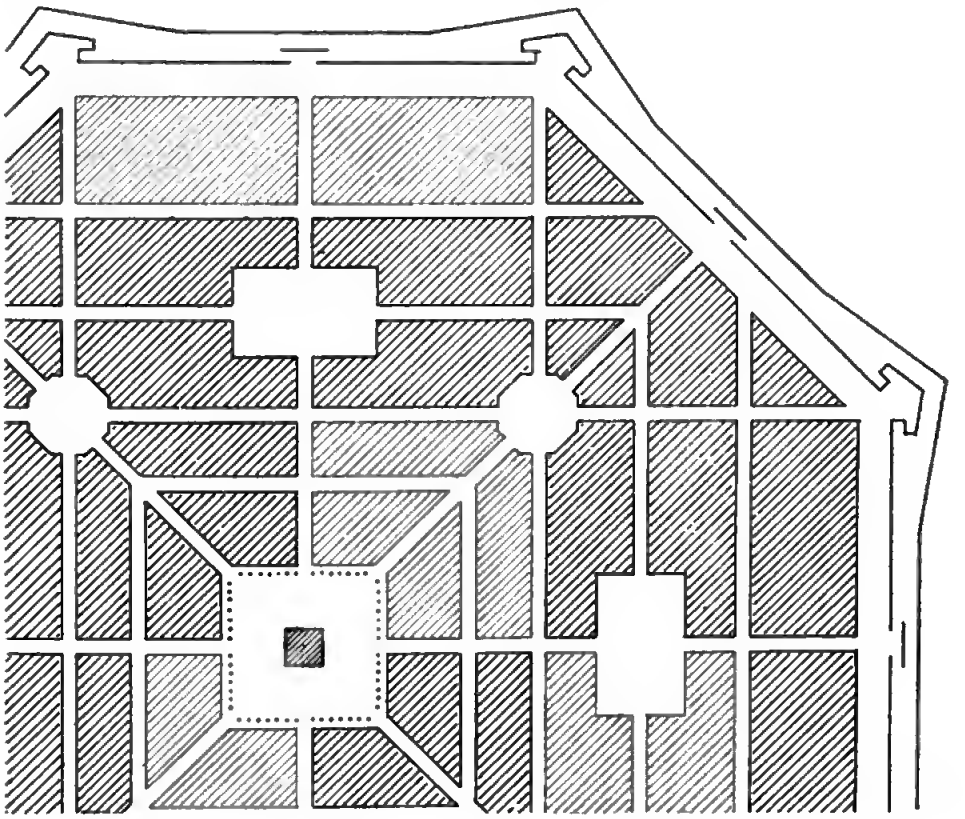
[14]) Scamozzi, a. Anm. 12 a. O. I, lib. II, cap. 20.

[15]) A. Anm. 8 a. O. lib. IV, cap. 3.

[16]) Scamozzi, a. Anm. 12 a. O. I, lib. II, cap. 17. Weitere Angaben über Städtebau in cap. 18, 20 u. 21.

in einigem Abstand eine zweite stärkere, an die sich nach der Stadt zu Giebelhäuser bauen. Die Skizze des Fra Giocondo nicht vor 1505.

Idealentwürfe, mehr für die praktische Ausführung erdacht, erst aus späterer Zeit. Über das, was man unter der Ästhetik der Stadt verstand, unterrichten der Stadtgrundriß des Vasari il Giovane in seiner Città ideale (Florenz, Uffizien. Hand-



9. Idealer Stadtplan nach Vasari il Giovane.

zeichnungen 4529—94) aus dem Jahr 1598 mit eingehender Beschreibung (Abb. 9) und der Entwurf des Scamozzi in seinem Anm. 12 angeführten Werk zu I, lib. II, cap. 20 (Abb. 10), die auch den beiden folgenden Abschnitten zur Illustrierung dienen. Regelmäßiges Polygon mit korrespondierenden Toranlagen, Gleichheit der Viertel oder Hälften. Wie weit ein solches

Schema allenfalls in die Wirklichkeit übertragen wurde, zeigt das unter mediceischer Dynastie entstandene Livorno, abgestorben und öde bis auf die allen Verkehr anziehende Hauptstraße zum Hafen (vgl. Abschnitt 8).

Nach I. R. Fäschen (Des befestigten Europae erste Centuria. Nürnberg 1727) ist die 1637 angelegte Fortezza reale di Palma bei Girgenti eine regelmäßige Anlage im Neuneck, deren Mitte ein sechsseitiger Platz mit Zentralarchitektur einnimmt, von dem die Straßen radial auslaufen. Ich habe diese Anlage nicht gesehen, und die Pläne Fäschens sind wenig zuverlässig (vgl. Abschnitt 20 und 30).

11. Die Straßen.

Gradlinige Straßenführungen und rechtwinklige Kreuzungen sind ebensowenig eine neue Errungenschaft der Renaissance wie der rechteckige Baukörper; Städte wie Florenz, Bologna, Verona, deren regelmäßig angelegter Kern noch aus römischer Zeit stammt, hatten das Schema auch bei Erweiterungen im Mittelalter fortgesetzt (vgl. Abschnitt 1). Die Renaissance erhob dasselbe jedoch zum ästhetischen Prinzip und beginnt mit dem systematischen Gradelegen und Verbreitern der engen und regelmäßigen Straßenzüge[17]). Die Anlage neuer Stadtquartiere erfolgt, wie in Ferrara gegen Ausgang des XV. Jahrhunderts, möglichst im Rechteckschema.

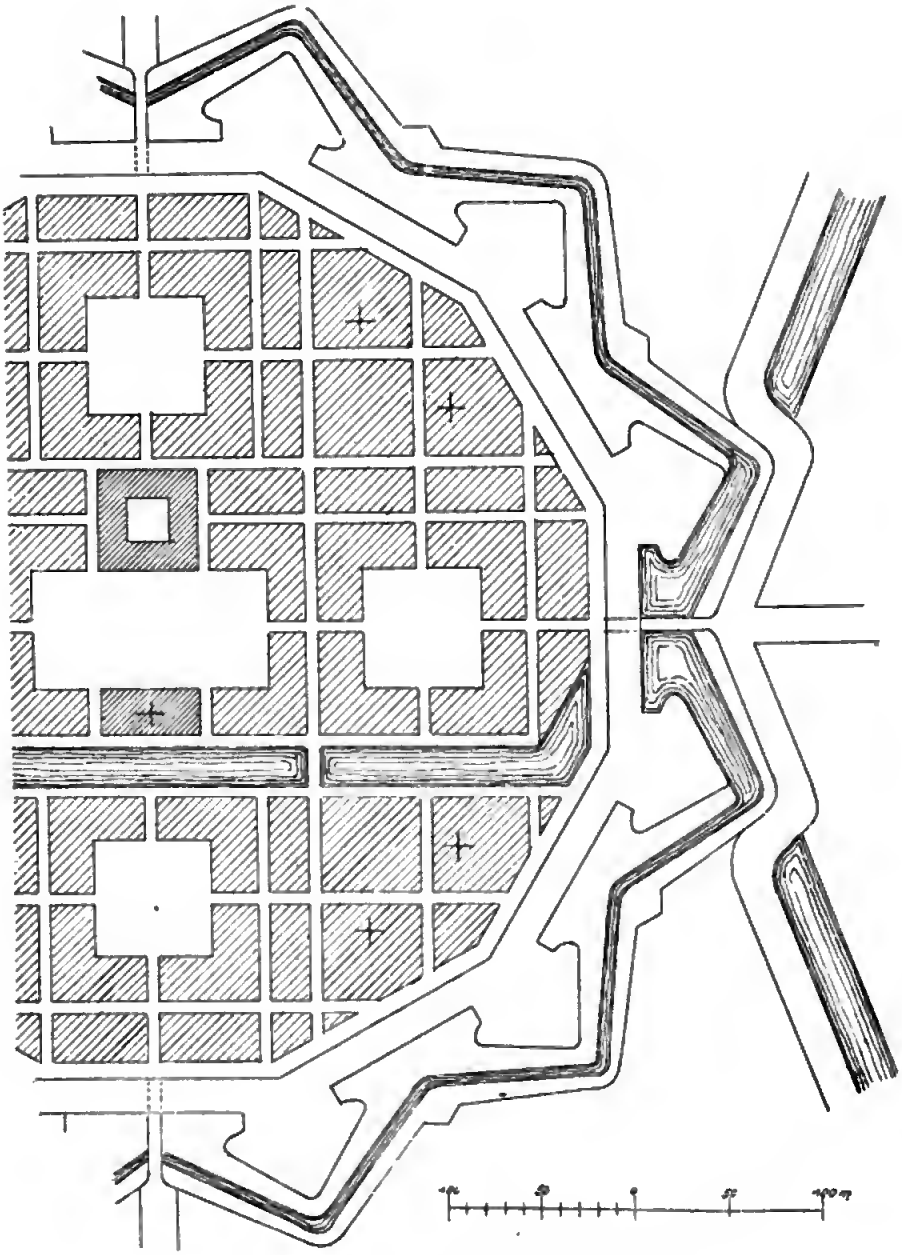
Die Schönheit und Nutzen schärfer durchdenkende Theorie möchte zunächst noch mit dem Vorhandenen einen Kompromiß eingehen[18]). Alberti[19]) verlangt zwar für die Straßen durch-

---

[17]) Mehrere Angaben darüber bei J. Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien. Stuttgart 1868. § 112.

[18]) Auch Aristoteles (Politik lib. VII, cap. 11) hält das Rechtecksystem nach der neuen Art des Hippodamus, der den Piräus erbaute, für schöner und zum täglichen Verkehr praktischer, doch sei im Kriege die Anlage der Alten besser, denn die Feinde könnten sich schwerer zurechtfinden und heraushelfen. Es sei darum gut, beide Stadtbauarten anzuwenden, denn so werde die Stadt schön und sicher sein.

[19]) Enthalten seine Ausführungen zum Städtebau in De re aedificatoria, lib. IV, cap. 2—5, lib. VIII, cap. 1 und vor allem cap. 6.



10. Idealer Stadtplan nach Scamozzi.

laufende, gleiche Portikenfassung (in unregelmäßiger Anwendung besonders in den oberitalienischen Städten lange üblich) und rechtwinklig regelmäßige Hausbauten, auch sollen die großen Heerstraßen vor den Toren zur Würde und Majestät der Stadt grade und sehr breit sein, doch rät er, innerhalb der Stadt die Hauptstraße nicht gradlinig durchzulegen, sondern nach Art der Flüsse nach dieser und jener Seite, auch wiederholt nach derselben Seite sanft abzubiegen — intra urbem vero non directa, sed fluentum more in hanc atque in hanc atque iterato in hanc ipsam esse partem molli flexu sinuosam concedet. Der Erfolg sei ein ästhetischer und praktischer: die Stadt werde nicht nur größer scheinen, sondern das architektonische Bild sich abwechslungsreicher gestalten und die Fassaden der Häuser in einer Wendung gegen die Wegrichtung sich reiner darstellen wie bei der steten Verkürzung durchlaufend grader Straßenzüge. Der erfrischende Luftzug würde nicht fehlen, denn aus welcher Richtung auch der Wind wehen sollte, er würde in die nach verschiedenen Richtungen laufende Straße eindringen können, seine Gewalt aber an den Biegungen der Straße sich brechen. Die eingedrungenen Feinde könnten sich schwerer zurechtfinden und leichter überwältigt werden. Ein Triumphtor mitten in der Straße nach Art der Alten als wirksamer Schmuck empfohlen. Reichliche Breite ist für die Straßen erforderlich und selbst dort anzustreben, wo das Klima die Stadt schnell erhitzt, denn reichliche Zuführung von Tageslicht, durch die größere Straßenbreite erleichtert, ist für jedes Haus notwendig.

Von den Hauptstraßen (viae militares) werden die Nebenstraßen (viae non militares) unterschieden, jene dienen dem durchgehenden Verkehr, diese sind nur untergeordnete Verbindungswege. Sie sollen zwar ähnlich wie die Hauptwege angelegt sein, doch sich den Ecken und Vorsprüngen der einzelnen Gebäude anbequemen, während an den Hauptstraßen die Gebäude eingefluchtet sind[20]). Kurze Sackgassen (viae minores),

[20]) Non militares hasce imitabuntur ni fortassis hoc intersit, istic quidem ad lineam directe si erunt: cum angulis parietum et partibus aedi-

die von der Straße ausgehend nur den Zugang zu einem rückliegenden Hause bilden, werden empfohlen: Aufschließung der Baublöcke ohne Zerstücklung derselben. Außerdem seien zu Plätzen erweiterte Wege (viarum quoddam genus, quod quidem plateae naturam sapiat) vor Kirchen und anderen großen Gebäuden angebracht. Schon Brunelleschi wünschte S. Spirito in Florenz mit der Fassade gegen den Arno zu drehen, um vor derselben bis zum Fluß einen großen Platz anzulegen, damit die Kommenden schon von weitem die Pracht des Gebäudes bewundern könnten. Die Ausführung scheiterte an dem Eigensinn einiger Hausbesitzer[21]).

Palladio[22]) verlangt dann ein Jahrhundert später von der schönen Straße neben der Breite die vollständige Gradlinigkeit. Bei der Straßenbreite sei auf das Klima Rücksicht zu nehmen. Der Süden verlange Schatten und demgemäß engere Straßen wie der sonnesuchende Norden, doch solle immerhin im Süden die palästereiche Hauptstraße den Fremden durch Raumweite entzücken. Die gute Ansicht des Gebäudes, die Alberti durch Querstellung zur Straßenrichtung erreichen will, wird so durch geeignete Distanz von der gegenüberliegenden Straßenseite gewonnen.

Auf dem Plan des Vasari il Giovane bezeichnen die angegebenen Wege nur die Hauptstraßenzüge, die Nebenstraßen und Gäßchen seien nach dem Gefallen des Architekten oder Bauherrn anzulegen. Scamozzi, der die letzten Ausführungen über Stadtbau in der Auffassung der Renaissance gibt, ist von

---

ficiorum magis convenient. Dies kann nach der vorhergehenden und ebenfalls wörtlich angeführten Stelle nichts anderes wie oben übersetzt sagen wollen. Die Bemerkung J. Burckhardts a. Anm. 17 a. O. § 112, wohl infolge dieser etwas zweideutigen Stelle, daß Alberti für die Hauptstraßen-Gradlinigkeit verlangt, sonst aber der Schlangenwindung den Vorzug zuerkannt habe, ist also nicht zutreffend, trotzdem aber in die gesamte neue Literatur des Städtebaus übernommen.

[21]) Vasari, Vita di Brunelleschi.

[22]) Quattro libri dell' architettura. Venezia 1570. Lib. III, cap. 1, 2 und 16.

Palladio beeinflußt, macht aber nähere Angaben über Größenverhältnisse der Straßen: die Breite abhängig von der Wichtigkeit und Länge; sie soll zwischen 10 und 20 m liegen, auf keinen Fall breiter wie die begrenzenden Häuserhöhen sein, denn zu breite Straßen brauchen übermäßig Terrain und sind obenein schwer zu verteidigen. Zu enge Straßen aber machen eine Stadt häßlich und melancholisch, verhindern den Zutritt von Licht und frischer Luft und erschweren den Verkehr. Gerade in heißen Klimaten müssen die Straßen breit und lang sein, um die Windbewegung zur Kühlung zu benutzen. Die Hauptstraßen sollen neben der Breite ausgerichtete Hausfluchten haben und möglichst ohne Krümmungen sein[23]). So erscheint die Stadt schön und betrachtenswert; der Fremde überblicke gleich einen guten Teil derselben, und Festzüge sähe man schon von weitem nahen. Der Vorwurf, den einige — und dies geht gegen Alberti — solchen graden Straßen machten, daß sie nicht leicht gegen den einbrechenden Feind zu verteidigen seien, würde durch Spannen von Ketten und Barrikadenbau hinfällig.

12. Die Plätze.

Alberti verlangt ohne nähere Begründung den rechteckigen Platz doppelt so lang wie breit. Umlaufende Portiken, über die er einige Angaben macht, werden auch aus praktischen Gründen empfohlen. Sie müssen richtig proportioniert sein, ihre Höhe soll $^1/_3$ bis $^1/_6$ der Platzbreite betragen. Die Straßenmündungen werden von der Portikenfassung nicht überwölbt, sondern durch Triumphbogen besonders hervorgehoben: das Gelenk zwischen Platz und Straße wird markiert. Der erste Stadtplatz und die kleineren Plätze, die durch Kreuzung verschiedener Straßen entstehen, unterscheiden sich nur durch ihre Größe. Heute würde man aus Wegkreuzungen kaum architektonische Plätze gestalten, sondern für diese eher eine Verkehrsentlastung anstreben; damals aber war der Platz

[23]) Deono esser diritte ed ampie, e quanto più si può senza pieghe e suolte (cap. 20).

Sammelpunkt des städtischen Lebens, und man suchte ihn auf direktem Wege zu erreichen. In Florenz möglichst grade Verbindung der Piazza della Signoria mit den alten Stadttoren durch die Via de' Gondi und Via Calzaioli nach Osten und Norden, durch die kurz vor dem Platz in die Via Calzaioli einmündende Via Porta Rossa nach Westen. Freilich blieb der Fahrverkehr auf einige Landkarren beschränkt, erst gegen Ende des XVI. Jahrhunderts kommt die langsame Karosse in Gebrauch. Für die verschiedenen Gewerbe und Händler werden getrennte Plätze verlangt, wie dies zum Teil noch in den heutigen italienischen Städten der Fall. Der vornehmste Platz bleibt den Goldschmieden reserviert.

Palladio schließt sich im allgemeinen Alberti an. Von den Plätzen wird ein ungehinderter Ausblick durch die Straßen auf besondere Architekturen verlangt. Der Barock macht sich bemerkbar: die Raumwirkung des Platzes weitet sich über seine Wände hinaus. Direkte Straßen sollen Platz und Tor verbinden.

Die achtseitigen Sternplätze Vasaris möchten der Empfehlung Albertis ihre Entstehung verdanken. Sie treten hier zum erstenmal im Stadtplan auf, aber erst die französischen Architekten des XVIII. Jahrhunderts entwickeln diese Platzanlage von anderen stilistischen Prinzipien ausgehend (vgl. Abschnitt 26). Von ihnen ist auch Francesco di Milizia[24]) beeinflußt.

Die Angaben Scamozzis über Platzanlagen sind ohne selbständigen Wert. Was er in formaler Hinsicht verlangt, zeigt sein Idealentwurf. Am Hauptplatz liegen der Fürstliche Palast, Verwaltungsgebäude und der Dom. Die Möglichkeit einer guten architektonischen Lösung des letzteren auf einem weniger tiefen wie breiten Grundstück dürfte Scamozzi kaum überlegt haben. Trotz seiner gegenteiligen Versicherung ergibt sein Rezept nur ein nüchternes Stadtbild.

Der römische Barock war zu dieser Zeit längst über den

---

[24]) Memorie degli architetti. Bassano 1781. II, cap. 2: Le poligone convengono alle piazze.

Entwurf Scamozzis, der das Ideal zum Schema zu wandeln droht, hinausgegangen, ohne von einer Theorie begleitet zu sein. Nur einmal formuliert der vicentinische Architekt bei der Besprechung der Villensituation Beobachtungen aus Rom zur theoretischen Regel, doch war diese in Rom bereits auch für ausgezeichnete Stadtbauten selbstverständlich. Senkrecht auf die Front der Villa zu soll eine gerade Straße führen, um den Eindruck derselben wirkungsvoller zu machen, und vor ihr sich zu einem geräumigen Platze weiten, der dem Gebäude Majestät verleiht und für den Aufzug der Karossen und berittenen Kavaliere notwendig wird. Seine geeignete Form ist das Halbrund oder das Halboval, da diese am leichtesten weitere Straßen rechts oder links von der Hauptallee aufnehmen können.

Über alle Theorie setzt sich der Barock mit wundervollem Selbstbewußtsein hinweg und durchdringt die Kunst des Städtebaus mit einer ganz neuen Vitalität.

Viertes Kapitel.

Der römische Barock.

13. Der Bewegungseindruck des Raumes.

Während die geschlossene ruhige Schönheit der Renaissanceanlagen zum Verweilen ladet, ändert sich im Verlaufe des XVI. Jahrhunderts das Verhältnis zum Raum. Dieser Wechsel findet zuerst und am vollständigsten seinen Ausdruck in der römischen Architektur, die für die Leistungen des übrigen Italiens mit provinziellen Modifikationen vorbildlich wird. Durch die Gestaltung seines Bodens und seiner natürlichen Hilfskräfte, infolge des Reichtums und Machtbewußtseins der Großen wird Rom die vorbildliche Stadt des Barocks.

Jede Raumwirkung ist zunächst durch die Grundrißanordnung bedingt. Die Renaissance bevorzugte für Innenräume die in sich ruhenden Formen, den Kreis, das Quadrat oder das gedrungene Rechteck, bei denen sich die raumabschließenden Wände um einen ideellen Mittelpunkt ausbalancieren. Der Zentralbau wurde als höchste und edelste Form der einheitlich in sich geschlossenen Raumgestaltung die ideale Aufgabe der Renaissancearchitekten. Seine Stellung in der Mitte einer gleichmäßigen architektonischen Fassung wird erstrebt. Der S. Pietro Bramantes sollte eine Umfassung von Portiken erhalten; an Stelle des heutigen rechteckigen Hofes war für den Tempietto bei S. Pietro in Montorio zu Rom eine runde Hofhalle vorgesehen. Vgl. Abschnitt 8 und Abb. 9. Der Barockraum dagegen gibt keine geschlossene Einheit, sondern eine

Entwicklung. Milizia, trotz seiner Zeit den Werken des jüngeren Barock zuneigend, faßt den künstlerischen Willen in Worte (a. Anm. 24 a.O. I, cap. 3): in ogni opera deve essere una progressione crescente di bellezza. Der Renaissancepalast führt ohne Umstände auf den abgeschlossenen Hof, der Barock gibt im Vestibül eine Vorbereitung des Hofraumes und öffnet jenseits eine Aussicht in die Landschaft auf einen wirkungsvollen plastischen oder architektonischen Abschluß[25]). Die kirchliche Architektur gibt den Zentralbau zugunsten einer Tiefenentwicklung des Innenraumes auf, die erst im Chor ihre Vollendung erreicht. Der ganze Raum scheint seine Lebensberechtigung nur in bezug auf diesen Schluß zu erhalten, auf den er seine ganze Kraft zusammendrängt. Gegenüber dem Bleibenden der Renaissance resultiert hieraus der Eindruck der Bewegung.

Das Streben, diesen Bewegungseindruck innerhalb des Raumganzen zu unterstützen, bestimmt die Gliederung der raumabschließenden Wände. Wenn das Auge weitergeführt werden soll, darf es nicht von der in sich geschlossenen Reinheit des Details festgehalten werden. Der Barock kennt keine Teilschönheiten, er bemüht sich vielmehr, das Einzelne so zu gestalten, daß es an sich unrein und unabgeschlossen wirkt, daß erst die Gesamtanordnung die Lösung der einzelnen Dissonanzen gibt. Mit unwiderstehlicher Kraft treibt das brutale, durch nichts unterbrochene Horizontalsims über der Pilasterordnung des barocken Schiffes dem Chor entgegen; die retardierenden Bogenöffnungen seitlicher Kapellen, die die Renaissance zu reinster Durchbildung abklärte, werden möglichst ausgeschaltet, die Führung des Lichtes unterstützt die Längsbewegung: Il Gesù. Der spätere Barock wünscht den Blick nicht nur in dieser einen Richtung gegen den Chor fortzuziehen, sondern nach allen Seiten immer neue Blicke aufzutun und dem

---

[25]) Am großartigsten das von Vasari, Vita di Michelangelo, mitgeteilte Projekt für den weiten Durchblick vom Hof des Palazzo Farnese (vgl. Abb. 19). Borromini schloß den Hof der Sapienza in Rom durch die eingebogene Fassade von S. Ivo, ihm so Richtung gebend.

Raum einen möglichsten Reichtum von Ansichten abzugewinnen. Kein Barockraum hat eine erschöpfende Ansicht. Hiermit hängt die Schwierigkeit einer photographischen Aufnahme zusammen.

Wird es dem unruhigen und an Einzelheiten haftenden modernen Auge schon schwer, die reine Erscheinung der renaissancistischen Raumbildung aufzufassen, so versagt es einem barocken Raum gegenüber meist gänzlich und verwirrt sich in der Fülle der wechselnden Eindrücke, ohne den Organismus zu begreifen. Zudem liegt in dem Niehaltmachen etwas Ermüdendes für uns, nirgends eine Stelle des Aussetzens, des ruhigen Schauens, von der aus der Raum als fertige Größe wirkt. Der Barockmensch verlangte nach solchen Räumen um sich wohl zu fühlen, während wir ohne den Pathos seines Empfindens leicht am Einzelnen, Unfertigen hängen bleiben und uns dann der Eindruck einer bombastischen Leere überkommt.

Das neue Raumgefühl entwickelt auch für den Platz eine neue Schönheit.

14. Piazza del Campidoglio.

Das römische Volk und der Papst wünschten dem Platz vor dem Senatorenpalast auf dem Rom überragenden Capitolinischen Hügel, der Akropolis des einst größten Reichs, eine schöne und bequeme Form zu geben, um ihn so zu verherrlichen. Um Rat angegangen fertigte Michelangelo einen Entwurf, den Vasari (Vita di Michelangelo) beschreibt und der mit geringeren Änderungen im Detail sich mit der Ausführung deckt[26]).

Das Anfangsdatum derselben ist mit der Aufstellung der antiken Reiterbronze des Marc Aurel in der Mitte des neuen Platzes inschriftlich mit dem Jahr 1538 gegeben. Die Doppeltreppe vor dem Senatorenpalast 1546 begonnen und vor ihr auf beiden Seiten ruhende Flußgötter aufgestellt. Ein Stich aus der Mitte des Jahrhunderts ohne nähere Bezeichnung in der Bibliothek St. Geneviève zu Paris[27]) zeigt die noch

[26]) Vgl. den Stich von Du Peirac von 1569.

[27]) Abb. bei Letarouilly, Édifices de Rome moderne. Paris 1860. Text pag. 721.

stehenden alten Gebäude und die bereits ausgeführten Änderungen. Der große Brunnen mit gedoppeltem Becken vor der Treppe des Senatorenpalastes von Giacomo della Porta unter Sixtus V. hinzugefügt. In die stark verkleinerte Nische kam statt des von Michelangelo gedachten großen Jupiters die allzu zierliche spätantike Figur der sitzenden Roma.

1564 starb Michelangelo. Er selbst hatte noch den Conservatorenpalast an Stelle eines kleineren Palastes von 1450 aufgeführt, den Ausbau vollendeten Boccapaduli und Tomaso de' Cavalieri 1568 mit einigen Abänderungen. Das Mittelfenster »con bizzarra invenzione« baute später Giacomo del Duca ein. Das gegenüberliegende Capitolinische Museum als genaues Pendant unter Innozenz X. (1644—55) von Girolamo Rainaldi fertig gestellt, nachdem der Grundstein bereits 1595 gelegt worden. 1598 war durch den gleichen Rainaldi die Fassade des Senatorenpalastes mit nachteiligen Abweichungen vom Entwurf Michelangelos erneuert worden. Der alte Turm 1579 von Martino Lunghi umgebaut.

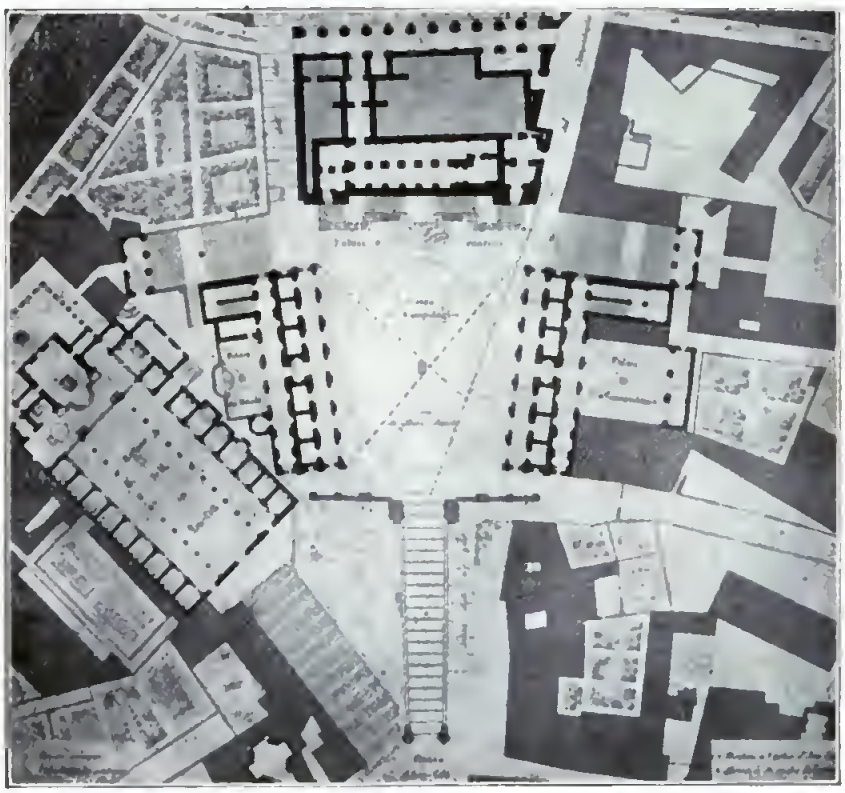
1550—54 Anlage der beiden Treppen nach dem trapeischen Felsen und zum Hof von S. Maria in Aracoeli. Die krönenden Bogenhallen nach dem Entwurf Vignolas. Um 1700 Neuordnung der Aufgänge vom Forum. Von den Balustraden, die den durchsichtigen Platzabschluß der vierten Seite bilden, ist 1561 die rechte, 1565 die linke fertiggestellt. Die antiken Skulpturen auf ihnen nach und nach gegen Ende des Jahrhunderts aufgestellt. Sie standen ursprünglich vor einer Wandfläche und sind nur für die vordere Ansicht berechnet, ihrer kulissenartigen Wirkung wegen sind sie kaum im Sinne Michelangelos. Mit den Balustraden gleichzeitig wurde der breite vordere Hauptaufgang, die Cordonata, angelegt. Die einst wasserspeienden ägyptischen Löwen auf den untersten Treppenpfeilern heute durch Kopien ersetzt. Die Treppe nach S. Maria in Aracoeli stammt bereits aus dem Jahr 1348.

In neuerer Zeit sind die Häuser rechts von der Cordonata zur Anlage eines Fahrwegs abgebrochen, der Mittelplatz durch Öffnen des Stufenovals nach den vier Ecken und gegen die

Cordonata verändert. Die hochgeschossenen Pflanzungen zu beiden Seiten der Treppe verdecken dem Hinansteigenden viel von dem ehemaligen Eindruck.

Wir geben den Platzgrundriß (Abb. 11) nach der Aufnahme von Letarouilly in dem Anm. 27 angeführten Werk.

Das Verhältnis und die Lage der drei Paläste bilden das



11. Piazza del Campidoglio von Rom.

Raumgerüst des Platzes. Im Gegensatz zu den allseitig ausbalancierten Renaissanceplätzen ist hier die Masse symmetrisch zu einer Mittelachse geordnet. Die Höhe der seitlichen Paläste beträgt annähernd 20 m, die des rückliegenden Senatorenpalastes 27 m. Der Turmbau steigert noch den Höheneindruck. Infolgedessen beherrscht der Senatorenpalast den Platzraum, er

gibt ihm eine Bewegungsrichtung nach hinten, die verstärkt wird durch die mächtig in die Tiefe hineinziehenden, starkschattenden Stockwerkgesimse der seitlichen Paläste und durch eine fortschreitende Befreiung der architektonischen Form. Denn mildern die Gesamtfassaden der seitlichen Paläste bereits die Dissonanzen ihrer Teilproportionen, so erhält doch ihre gedrungene Schwere die harmonische Lösung erst in der Fassadengliederung des Senatorenpalastes (Abb. 12). Michelangelos Entwurf hatte sogar noch befreitere Proportionen für dessen Fassade verlangt. Indem ferner die seitlichen Paläste gegen ihn divergieren — nur 13 m mißt man erstaunt nach, da auf dem Platz eine Differgenz kaum bemerkbar ist —, wird seine Wirkung durch Vermeidung einer perspektivischen Einklemmung gesteigert. Zu seinen Seiten aber öffnet sich der Blick in die Ferne, und indem so der Platzraum gegen seinen Abschluß zu sich ins Unbegrenzte weitet, die Gesamtbewegung nicht abgefangen wird, sondern in die Breite ausflutet, wird die Raumempfindung außerordentlich verstärkt. Gleichzeitig wird durch diese Schrägstellung die freie Aussicht nach vorn über Rom hin, die der Lebensfähigkeit des Platzes hätte gefährlich werden können, verengert. Sie wirkt nicht mehr als absaugende Weite, sondern nur noch als Gegengewicht zur gegenüberliegenden Platzwand. Hierdurch erhält der Platz trotz seiner Tiefenbewegung den Charakter eines Zentralraumes: auf der Piazza del Campidoglio grüßt die scheidende Renaissance den werdenden Barock. Man sollte hier einsehen, wie wenig eine Geschlossenheit der Platzwände notwendig, wenn nur die raumbildenden Funktionen energisch genug wirken.

Noch einen weiteren Vorteil bringt die Divergenz der Paläste. Nicht nur stellen sich ihre Seitenfassaden gegen die Cordonata besser zur Blickrichtung des Hinansteigenden, sondern auch die beiden Aufgänge vom Forum erhalten durch die entgegengesetzten Seitenfassaden treffliche Perspektiven. Eine ganz neue Auffassung des Platzkörpers macht sich geltend: er soll nicht in sich vollendet abgeschlossen sein, sondern über sich hinaus wirken, den angrenzenden Raum lebendig machen, ihn

12. Piazza del Campidoglio von der Cordonata gesehen.

in sich hineinziehen. Die gesteigerte Wirkung sucht er im Gegensatz zu modernen Riesenplätzen nicht in übertriebenen Dimensionen, sondern in der geschickten Anordnung der Zuführungsstraßen, die als Vestibül des Platzes behandelt werden. Trennte die Renaissance Straße und Platz reinlich (vgl. Abschnitt 12), so werden sie im Barock ein einziger, ineinandergefalzter Raumkörper. Straße und Platz entwickeln sich nicht nebeneinander, sondern ineinander. Der gleiche Wechsel in der Raumgestaltung baute statt einer Farnesina die Villa Borghese.

Um den Raum als einen in sich belebten zu geben, verlangt man ein Reichmachen durch wechselnde Ansichten, eine immer neue Darstellung seiner Körperlichkeit. In dieser Absicht wenden sich die beiden erwähnten Treppenaufgänge schräg gegen den Senatorenpalast und bringen die Räumlichkeit zu ganz neuer, überraschender Sichtbarkeit (Abb. 13).

Die Blüte der Situation ist das von Michelangelo aufgestellte eherne Reitermonument des Marc Aurel. Man fand diese antike Bronze auf dem Forum, und Clemens III. ließ sie als angebliche Statue Constantins in den Lateran bringen. Unter Sixtus IV. wurde sie auf den Platz vor dem Lateran, wo heute der Obelisk steht, aufgestellt, wobei auch Verrochio zugegen war (Vasari, Vita di Verrochio), bis sie auf Geheiß Pauls III. auf das Kapitol kam. Der schöne Sockel aus gelblichem Marmor mit weißen Inschriftsplatten, dem die Bronze wie die Blume dem Kelche entwächst, stammt von Michelangelo.

Woher so plötzlich das Interesse an einer alten Figur?[28]) Die formalen Eigenschaften des Bronzewerks geben die Antwort. Die Skulptur verläßt mit dem XVI. Jahrhundert die flächige Reliefauffassung mit einer Hauptansicht und sucht das Objekt durch verschiedene Ansichten interessant zu machen (vgl. Abschnitt 4). Der Marc Aurel, die Schöpfung des altrömischen Barock, entspricht dem Zeitgeschmack: nicht nur auf einer Flankenansicht ruht der plastische Akzent, Roß und Reiter greifen

[28]) So teilt Vasari mit, daß Leone Leoni in dem Hof seines Mailänder Hauses einen Abguß aufstellte. Bronzestatuetten sind häufig.

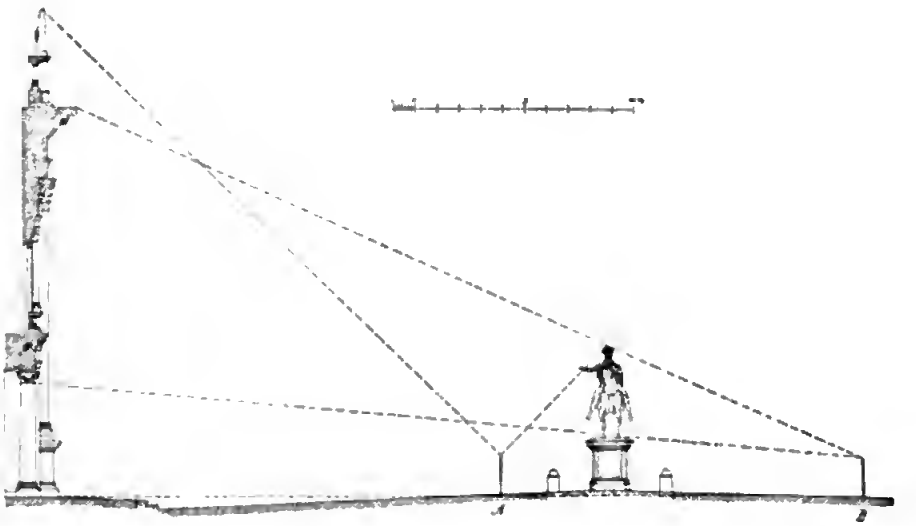
so in die Breite, die Masse um ein Zentrum gruppierend, daß auch eine Frontansicht herausgebracht wird, die Figur für den um sie Herumgehenden interessant wird. Dieser formalen Eigenschaften willen stellte sie Michelangelo in die Mitte des

13. Piazza del Campidoglio vom trapeischen Felsen gesehen.

Platzraumes, während er bei der Disposition der liegenden Flußgötter vor den Treppenwangen noch einmal zeigte, wie reliefartig gearbeitete Freiplastik zu situieren sei.

Allein es genügt nicht, eine ins Runde gearbeitete Plastik

in die Platzmitte zu stellen; sie muß im Raume sicher stehen. Der Marc Aurel wird einmal auf der Platzfläche befestigt durch die konzentrische Musterung heller Travertinquadern auf der dunklen vulkanischen Pflasterung, durch den ovalen Stufenring, der die Form des Sockels aufnimmt und sich dem Platzgrundriß besonders gut einfügt, endlich durch das Anschwellen des Platzniveaus der Mitte zu, das gleichzeitig der Fläche die belebende Bewegung gibt (Abb. 14). Hierzu kommt die Fassung des Monumentes gegen die Platzwände. Betritt man vom



14. Querschnitt der Piazza del Campidoglio.

Hauptzugang, der Cordonata aus, den Platz, so wird die Reiterfigur in dem sich bietenden mächtigen Raumbild durch die Treppe und das Portal des Senatorenpalastes gebunden. Die gegen sie zusammenlaufenden Geländerbalustraden konzentrieren die ganze Kraft der Fassadenfläche auf sie. (Die Photographie für Abb. 12 ist leider zu seitlich von einer abliegenden Stelle aus aufgenommen, um auch die Treppennische zu zeigen.) Ihre Bindung gegen die Seitenpaläste wird durch das starkschattende Dachgesims erreicht. Die weiteren Abmessungen, die hier ein feines Empfinden gegeben, decken sich

mit den Forderungen der Theorie. Nach Maertens[29]) ist der Abstand gleich der Höhe eines Bauwerks oder Denkmals besonders geeignet, die Einzelheiten zu betrachten. Der Standort *A* (Abb. 14) gibt den gleichen Augenwinkel von zirka 45° für den Palast und die Bronze. Dagegen läßt ein doppelter und noch etwas größerer Abstand Gebäude oder Plastik als einheitliches Bild wirken. Dieser Standort *B* für den Palast fällt mit dem gleichen für das Reitermonument zusammen: beide geben von hier aus ein Gesamtbild. Beim Durchqueren des Platzes nach dem Forum zu überschreitet man diese Stelle. Währt dieser vollendete Anblick auch nur ein paar Dutzend Schritte, so ist die einmal empfundene Stärke seines Eindrucks nachhaltig.

Durch die Reisehandbücher schleppt sich die kleinliche Phrase, die Höhe des aufgestellten Marc Aurel sei so berechnet, daß man auch den Kopf des Reiters noch würdigen könne. Auf Würdigung solcher Einzelheiten kommt es dem Barock wahrhaftig nicht an! Michelangelos Absicht war, die Wirkung des Gesamtraumes auf die Plastik zu konzentrieren, ihre Gesamterscheinung durch die Situation zur stärksten Wirkung zu bringen, und darum mußte sie genau im Schwerpunkt des Raumkörpers stehen. Indem aber der reitende Kaiser an dieser betontesten Stelle im Raum dem von der Cordonata Eintretenden entgegenkommt, während sonst die gesamte raumbauende Bewegung von vorn nach hinten führt, wird der Platzraum durch diese einzige Kontrastbewegung zu höchster Sichtbarkeit gesteigert.

15. Piazza di San Pietro.

Das Empfinden des XVII. Jahrhunderts bedarf in gesteigertem Maße des mächtigen Raumes, um sich wohl zu fühlen. Die Gestalten der Caracci sind undenkbar auf einer engen Bühne. Sie würden sie sprengen. Die Malerei erfand die heroische Landschaft, in der ein Menschengeschlecht sich

[29]) Der optische Maßstab etc. II. Aufl. Bonn 1884.

bewegt von wenigen Bedürfnissen und großen Gesinnungen. Nach Raumfülle, die uns voll lärmendem Pathos erscheint, verlangte man, nicht mehr nach Klarheit der räumlichen Verhältnisse.

Ist der Kapitolsplatz die Scheidestelle, an der sich der Übergang von der Renaissance zum Barock vollzieht, so entsteht der Platz vor S. Pietro aus dem Raumempfinden des ausgereiften Barocks. Der gewalttätige Beschluß, dem Zentralbau Bramantes und Michelangelos ein Langhaus vorzulegen, endgültig im Jahre 1607 gefaßt. Die Fassade des neuen Baues von Maderna, mit den späteren Glockentürmen 120 m breit (S. Giovanni in Laterano nur 62 m!), konnte kaum etwas anderes wie ein schwerfällig aufgebauschtes und doch kraftloses Dekorationsstück werden. Mit ihr wurde die Anlage eines Atriums notwendig, das die passende Einleitung gab und womöglich sie als effektvollen Abschluß herausbrachte.

Der Bau der Piazza di S. Pietro an Stelle der alten ungeordneten Anlage[80]) von Giov. Lorenzo Bernini 1656—67 unter Alexander VII. ausgeführt. Die Aufgabe wurde erleichtert durch günstige Terrainverhältnisse, erschwert durch die vatikanischen Bauten, durch den Obelisken, der am 10. September 1586 von Domenico Fontana unter endlosem Zusammenströmen des Volkes errichtet worden war, und die Fontäne rechter Hand von Maderna, die erst nach Vollendung des Platzes ihr Gegenstück unter Clemens X. erhielt. Man möge sich fragen, welche Ideen wohl heute für die Anlage eines solchen Platzes entwickelt worden wären, um der Berninischen Lösung gerecht zu werden. Ob überhaupt heute die ganz enormen Mittel für einen solchen Platzbau aufgewendet würden, da die allgemeine Verkümmerung des Raumgefühls kaum die Anlage eines Platzes als eine der größten und vornehmsten architektonischen Aufgaben anerkennt?

---

[80]) Das Bild des alten Petersplatzes zeigt von den zeitgenössischen Stichen am besten der des Enrico van Cleef (1520—89). Lagepläne bei Letarouilly, Le Vatican. Paris 1882. Eine leidliche Aufnahme von Bart. de' Rocchi gegen 1620 in Florenz, Uffizien. Handzeichnungen 4190.

Verschiedene Architekten beteiligten sich mit Entwürfen, von denen der des Francesco Rainaldi Beachtung verdient. Für Bernini klärte sich die endgültige Idee aus verschiedenen Vorschlägen, abgebildet in dem Anm. 30 zitierten Werk von Letarouilly und bei Fraschetti[31]).

Die Anlage, die den Abbruch einiger wertvollen Häuser notwendig machte[32]), besteht aus der nicht architektonisch ausgebauten Piazza Rusticucci, der von den Kolonnaden eingefaßten Piazza obliqua, deren Achsen (196 m : 142 m) durch Obelisk und Fontäne bestimmt werden, und der Piazza retta, die von der Kirchenfassade und zwei seitlichen Korridoren gebildet wird (Abb. 15 nach Letarouilly). Die Gesamthöhe des architektonisch ausgebauten Platzraumes (ohne Piazza Rusticucci) beträgt 280 m, seine Gesamtoberfläche rund 34 000 qm, mit der Piazza Rusticucci, die für die Raumwirkung bescheiden mitrechnet, 39 000. Die tiefste Senkung der Piazza obliqua aus der Horizontalen der Kolonnaden liegt in einem Radius von 25 m um den Obelisken, gegen den sich das Niveau wieder hebt, und beträgt 1,57 m. Die Hebung von der Horizontalen bis zum Fuß der Kirche 3,85 m.

Die Kolonnaden des Ellipsenplatzes (18 m Höhe) werden von einer vierfachen Reihe nach außen stärker werdender Säulen mit kräftigem Gebälk und figurengeschmückter Attika gebildet. Die Durchformung des Architektonischen von ernster Schlichtheit im Stile des alternden Bernini. Der geplante Abschluß der Kirche gegenüber, ein Säulenbau in die Piazza Rusticucci hinein geschoben, kam nicht zur Ausführung[33]). Die Verbindung der Kolonnaden mit der Kirche durch ansteigende, geschlossene Korridore geschaffen, die gegen die Fassade um 24 m divergieren.

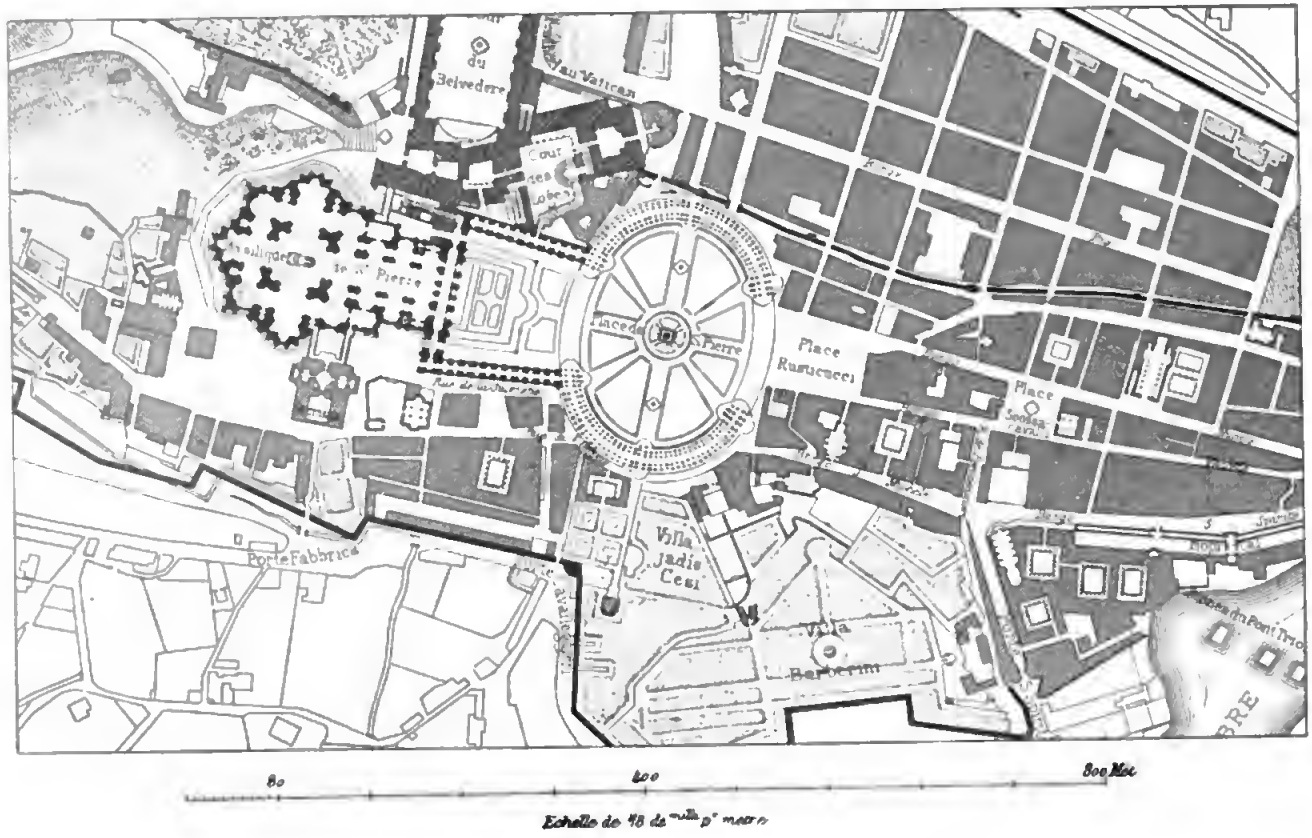
Mit dieser Platzbildung hob Bernini die Wirkung der Fassade

---

[31]) Bernini. Milano 1900.

[32]) So der vornehme Palast der Familie Cibo und das Haus Raffaels.

[33]) Abgeb. auf dem Plan Roms von Falda um 1667 und auf gleichzeitigen Medaillen.



15. Piazza di S. Pietro von Rom.

beträchtlich. Zunächst durch das geschickte Ausnutzen des Terrains: die Kirche wächst durch den ansteigenden Boden, der als mächtige Plinthe der Fassade stilisiert ist. Die geneigte große Treppenanlage, von Alexander VII. an Stelle der alten Treppe Pauls V. angelegt, die in die Piazza retta 75 m weit hinausläuft, gibt die sockelartige Horizontalschichtung. Ferner gewinnt die Fassade durch das Divergieren der Korridore gegen sie: Bernini weicht nach dem Vorbild Michelangelos der Klemmung aus. Durch die für den Nahenden starke Verkürzung wird in dem Gesamtbild ein krudes Zusammenstoßen der Korridore mit der 2½ mal höheren Fassade vermieden; bei der Kirchenfassade mildert die Volute die Härte der Kontur von Haupt- zu Nebenschiff. Vor allem aber erreicht Bernini durch diese Anordnung, daß seine Kolonnaden nicht erdrückt werden. Sie erscheinen größer, da sie dem Kommenden näher sind und er ihr wirkliches Höhenverhältnis neben der Fassade nicht schätzt (Abb. 16). Für den Anblick vom Kirchenportal aus, mit dem der Barock allerdings nicht rechnete, schrumpfen dann die Kolonnaden um so mehr zusammen.

Durch ihre bedeutende Höhe von 45 m beherrscht die Fassade der Kirche den Platz weit stärker wie der Senatorenpalast die Piazza del Campidoglio. Sie würde ihm eine noch energischere Bewegung in die Tiefe geben und so den Eindruck der Räumlichkeit steigern, wenn die Piazza obliqua ihr besser sekundierte. Die raumbildenden Funktionen der quergelegten Ellipse sind aber nur geringe. Das starke Sims, das in die Tiefe stoßend so wirksam für den Platz Michelangelos war, stellt sich bei den Kolonnaden senkrecht zur Schrichtung. Statt in die Tiefe zu führen und so durch die durchgehende Tiefenvorstellung den Raum sichtbar zu machen, stauen die Ellipsenwände den Blick, schieben vor die letzte raumschließende Fläche, die Fassade, den starken Widerstand einer anderen Fläche und unterbrechen die Bewegung in die Tiefe. Der Raum wirkt nicht mehr als ein zusammenhängendes Ganze, sondern zerfällt in Teile, die allerdings wieder in sich besondere Schönheiten entwickeln: der spätere Barock, den Bernini um 1630

16. Piazza di S. Pietro von Piazza Rusticucci gesehen.

einleitet, wünscht durch den Reichtum wechselnder Ansichten zu entzücken (Abb. 17). Die schönen Brunnen machen die Ellipsenbuchtungen noch wirksamer, der Obelisk dagegen verschwindet gegen die Fassade, während jedes breitere Monument leicht den ruhenden Zentralpunkt im Bilde geben könnte und der Fassade gefährlich würde. Der Vorschlag Rainaldis, statt der Ellipse ein gegen die Kirche gestrecktes Achteck an-

17. Piazza di S. Pietro von den Kolonnaden gesehen.

zulegen, wäre für die Gesamtraumwirkung vorteilhafter gewesen; selbst Bernini hatte an ein gestrecktes Rechteck gedacht.

Die Querlegung der Ellipse, die aus dem Zwang entstand, den vatikanischen Bauten aus dem Wege zu gehen, widerspricht der Gepflogenheit[84]). Fast sämtliche Barockkirchen legen die

[84]) Von späteren Schriftstellern wird noch der Berninischen Anlage wiederholt der Vorwurf gemacht, vom Grunde der Hemicyclen aus könne das Volk, das sich auf dem Platz drängt, nicht den Papst sehen, wenn er den Segen von der Mittelloggia der Fassade herab erteile.

größte Ellipsenachse senkrecht zu Portal und Chorraum. Bernini wiederholt noch einmal im Grundriß von S. Andrea Quirinale (1678) das Experiment der quergelegten Ellipse für den geschlossenen Raum, gleichsam um zu beweisen, daß er durch die architektonische Behandlung der Chornische und die besondere Führung des Lichtes die retardierende Querbewegung spielend zugunsten einer Tiefenbewegung überwinden könne.

Die überraschende Größenwirkung der Piazza obliqua (21 500 qm, ungefähr halb so groß wie der Lustgarten in Berlin) wird durch die Senkung nach der Mitte zu herausgebracht. Steht man auf der einen Platzhälfte, so neigt sich die andere gegen die Blickrichtung, erscheint weniger verkürzt. Das Auge, gewohnt horizontale Entfernungen abzuschätzen, wird getäuscht. Ist der Platz bei Feierlichkeiten belebt, so wächst noch seine Größe. Der Barock verwendet diese Scheinerweiterungen mit vollem Bewußtsein, das bekannte Beispiel der Borrominische Säulengang im Palazzo Spada.

Die Schönheit des Platzes möge ein Zeitgenosse Berninis, Carlo Fontana[35]) schildern, wir selbst werden ihr heute kaum mehr gerecht: »Das schöne Platzbild macht einen wundervoll befriedigenden Eindruck. Dieses würde nicht der Fall sein, wenn der Vorplatz gemäß den Entwürfen einiger Architekten rechtwinklig wäre, um mit Vitruv zu reden, einen Peristyl bildete. Bei der jetzigen Anlage formen die Einbuchtungen der Kolonnaden gleichsam Nischen, denen die Fontänen als Schmuck dienen. Wenn man in einer dieser Rundungen etwas vor dem großen Diameter steht und den Blick gegen den Monte Aureo wendet, überrascht die Wirkung. Vor dem Betrachter ragt der Obelisk, neben diesem werfen die beiden rauschenden Fontänen schimmernde Wassermassen gegen den Himmel. Durch ihren mächtigen Fall erregen sie freudiges Entzücken gemeinsam mit dem Grün der Gärten, das durch

---

[35]) Il Tempio Vaticano e sua origine. Roma 1694. pag. 183, 184 und pag. 228.

die Säulenhallen leuchtet, und lassen so das Wunder jener großräumigen und prächtigen Gesamtanlage gewahr werden«. — »Und wenngleich jedes einzelne herrlich ist, bietet es doch nur ein ergebenes Geleit dem Höchsten, dem gewaltigen Tempel«. Der Kolonnadenplatz wirkt wie ein mächtiges Armausbreiten.

Derselbe Fontana macht ausgezeichnete Vorschläge, die Berninische Anlage gegen die Piazza Rusticucci zu vollenden[86]). Anstatt des von Bernini geplanten Baues errichtet er gegenüber der Fassade, in gleicher Entfernung von dem Obelisken wie diese, eine triumphale Prachtarchitektur mit Glockenturmbau, durch Korridore eine Verbindung mit den Kolonnaden herstellend.

Vor allem interessant ist ein Idealprojekt Fontanas »per appagare la curiosità, essendone lontana l' effettuazione,« das man bis ins Einzelne studieren möge[87]) (Abb. 18. Canna = c. 2,2 m, die Höhe der Kuppel mit Laterne ist 132 m). Hier zeigt sich die Gestaltungskraft des späteren Barocks in höchster Anspannung und der vollen Großartigkeit ihrer Gesinnung. Ausnutzung der Wirkung des Ganzen bis zur Engelsburg. Mit der genialen Piazza posteriore, eingeschnitten in das stark ansteigende Terrain, wäre die Ansicht des Zentralbaues gerettet, in dem Michelangelo »die Sehnsucht der Renaissance erfüllte« (Burckhardt). Infolge des Terrains und seiner Form hätte aber auch dieser Platz nicht ein ruhevoll befriedigendes Schauen im Sinne der Renaissance gewährt.

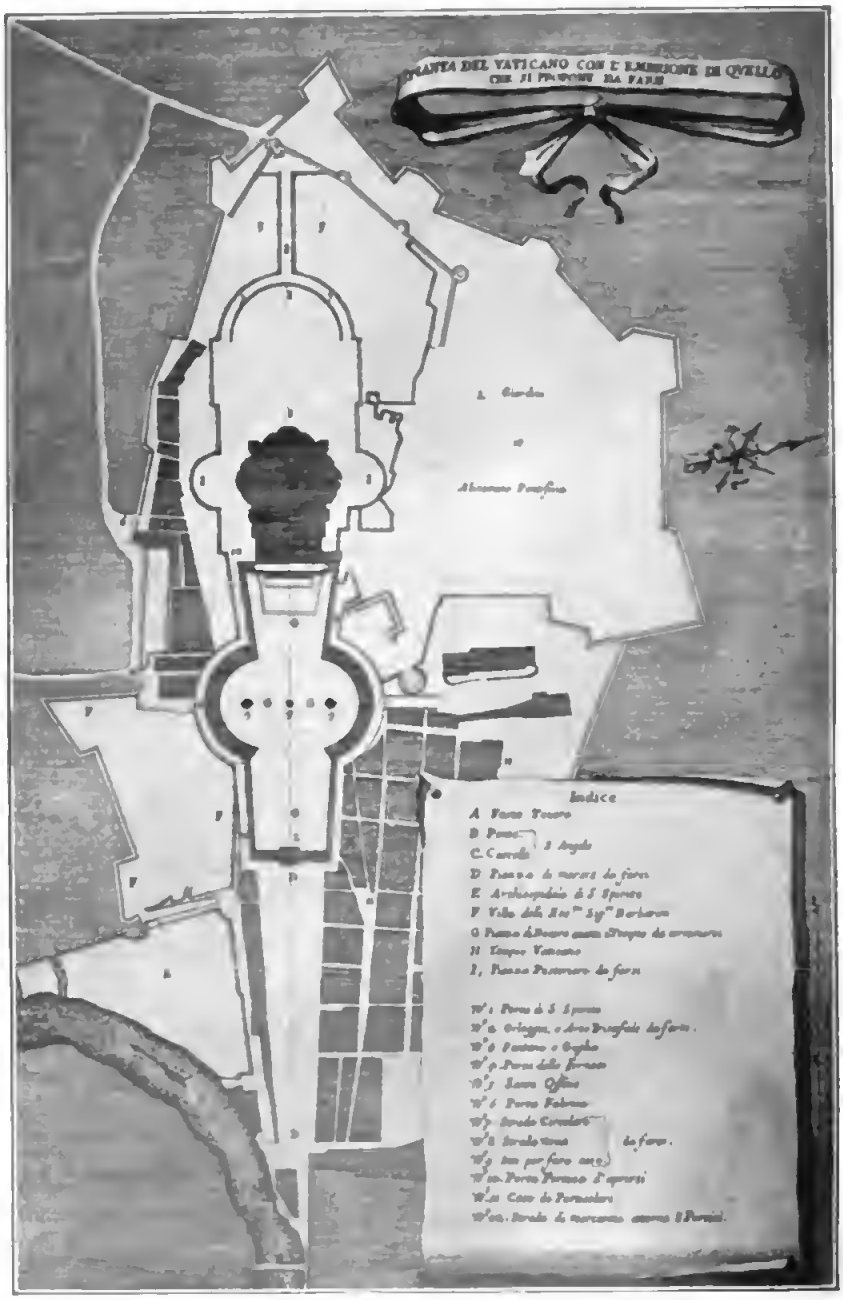
16. Andere Plätze in Rom.

Die formalen Darstellungsmöglichkeiten liegen für die Plastik in dem Absetzen ihrer Oberfläche gegen den umgebenden Luftraum, für die Architektur als raumumgrenzende

---

[86]) A. Anm. 35 a. O. cap. IX.—XI.

[87]) A. Anm. 35 a. O. cap. XII., dessen zugehörige Tafel als Abb. 18 wiedergegeben ist.



18. Idealprojekt C. Fontanas für den Ausbau der Piazza di S. Pietro.

Kunst in dem Absetzen der Wände gegen den inneren, umschlossenen Raum. Die äußere Flächendurchgliederung läßt die Stimmung des Innenraumes nach außen in Erscheinung treten. Erst wenn die architektonischen Formelemente nicht als Ausdruck eines bestimmten Raumgefühls, sondern unorganisch dekorativ verwandt werden wie im XIX. Jahrhundert, wird der ganze Wirkungsakzent in die äußere Erscheinung verlegt: die Architektur wird zum minderwertigen plastischen Dekorationsstück, das Raumgefühl verkümmert.

Die Außenerscheinung des barocken Baukörpers kann den Eindruck einer Bewegung des Innenraumes nur in sehr beschränktem Maße zum Ausdruck bringen. Solange man mit getrennten Vorder-, Seiten- und Rückansichten zu rechnen hat, die durch unvermeidbare Rechtwinkligkeiten des Grundrisses bestimmt werden, wird wohl eine Bewegung in die Höhe allgemein deutlich (gotische Kathedrale, der zentrale Kuppelbau), eine Tiefenbewegung läßt sich jedoch nur für die Fassaden einzeln erreichen.

Für den barocken Baukörper wurde die äußere Erscheinung so gut es eben ging Ausdruck seines Innenraumes. In die anschwellende Bewegung des Innenraumes vom Eingang gegen seinen Abschluß, vorzüglich der Kirchen, läßt sich am äußeren Baukörper nur die Portalfassade und, wenn die Strömung in den lichten Kuppelraum aufrauscht, der Kuppelbau hineinziehen. Jede Ausgestaltung der Seitenfassaden hätte beruhigend gewirkt. Nur die Portalfassade soll von weitem anziehen und wird reich ausgebildet, während die Flanken der Kirche möglichst unwirksam gemacht werden, selbst wenn sie an einer Hauptstraße liegen (Il Gesù). Die naturgemäß steigende Bewegung der Fassade fällt wieder nach den Seiten ab, der Effekt konzentriert sich im Portal, dem die Vertikalbewegung der Fläche zu entspringen scheint. In diesem Brennpunkt wird die Strömung des Außenraumes zusammengenommen, um von hier aus das Innere zu durchfluten. Die konkave Fassade, die jetzt entsteht, oder ein Vorschieben seitlicher Flügelportiken (S. Andrea in Via del Quirinale) fängt den Raum ein, das Vor-

treten des Mittelstückes gibt dem Portal eine noch energischere Wirkung. Welche Mühe gibt sich Borromini, aus den unvorteilhaft vorbeiführenden Straßen auf sein Kirchlein S. Carlo alle quattro Fontane (1649) eine Bewegungsströmung hinzuziehen! Die ganze Fassade windet sich von Aufregung und Anstrengung!

Die Front des barocken Baukörpers fordert die Anlage eines Vorplatzes als Sammelbecken und wenn möglich die senkrechte Zuführung einer breiten Straße. Dies Bedürfnis hatte die Renaissance nicht gekannt. Der Platz Brunelleschis vor S. Spirito war nur geplant, um die Fassade ruhig betrachten zu können: »neque qui spectent satis diu contemplatos ducant se, quod iterum atque iterum spectarint atque admirentur: ni iterato etiam inter abeundum respectent« (Alberti). Die Idealentwürfe eines Vasari und Scamozzi (Abb. 9 und 10), welche alle Straßen flach an den Gebäuden vorüberführen, sind deshalb noch völlig renaissancistisch. Für den Barock verschmelzen Straße, Platz, Schiff, Kuppelraum und Chor zu einem zusammenhängenden, sich steigernden Raumganzen.

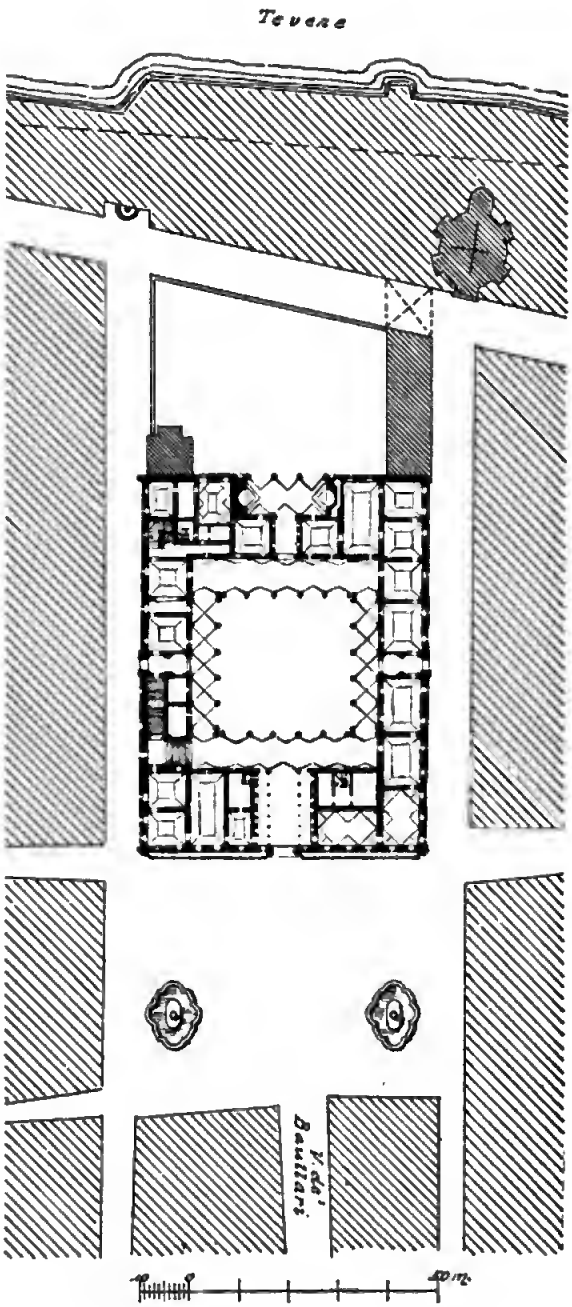
So ist jeder Barockplatz nur Vorplatz. Ein Zurücktreten des Gebäudes aus der Straßenflucht ist seine einfachste Gestaltung (Palazzo Sciarra, S. Marcello), sein monumentalster Ausbau wurde der Petersplatz.

Die vollendete Situation des vornehmen Stadtpalastes schon früh für den Palazzo Farnese gegeben (Abb. 19). Breite senkrecht auf das Portal zuführende Straße, proportionierter Vorplatz. Der Blick zu beiden Seiten des Palastes weitergeführt: man hat nicht nur ein Fassadenbild, sondern empfindet so den Bau als Kubus.

Bei der Modernisierung der Fassade von S. Maria della Pace von Pietro da Cortona unter Alexander VII (1656) bezieht die Umgestaltung auch den Vorplatz mit ein, auf den eine breite Straße mündet. Die Fassade reich modeliert, vor das Portal legt sich eine halbrunde Säulenhalle. Die Architektur der anderen Platzseiten, zweigeschossige Pilasterordnung mit Attika, als untergeordnete Fassung zurückhaltend behandelt (Abb. 20). Eine

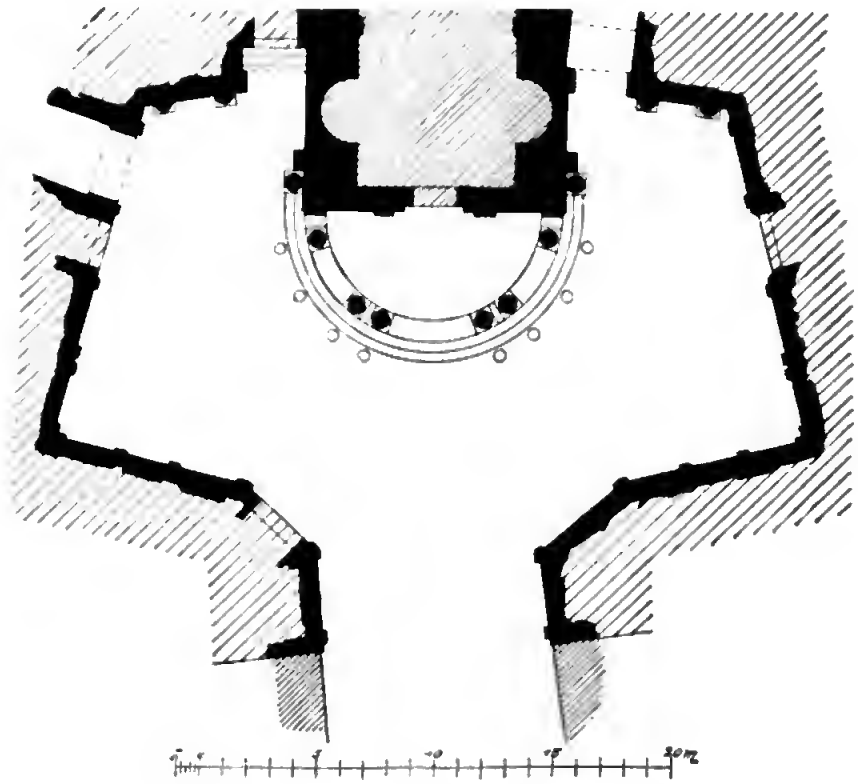
eingelassene Tafel bedroht irgendwelche Veränderung mit dem Bann.

Der Platz vor S. Ignazio, erst längere Zeit nach Vollendung der Kirche (1675) eingerichtet, steht bereits jenseits der rein barocken Vorplatzanlagen. Nicht die zwingende Bewegung zur Kirche hin wird erstrebt, sondern ein Gefäß wird geschaffen, in dem die festliche Vertikalbewegung der Fassade ausrauscht. Die abrollenden Voluten setzen sich in den geschwungenen Dachkonturen der Platzarchitektur fort. In dem Platzgrundriß (Abb. 21) kommt dies nicht genügend zum Ausdruck. Das Platzbild rechnet ferner mit der Ansicht vom Kirchenportal aus: die rückliegenden Gebäude sind durch eine Attika erhöht, so daß die Silhouette der raumumschließenden Architektur nicht durch tiefere Einsenkungen unterbrochen wird.



19. Piazza Farnese von Rom.

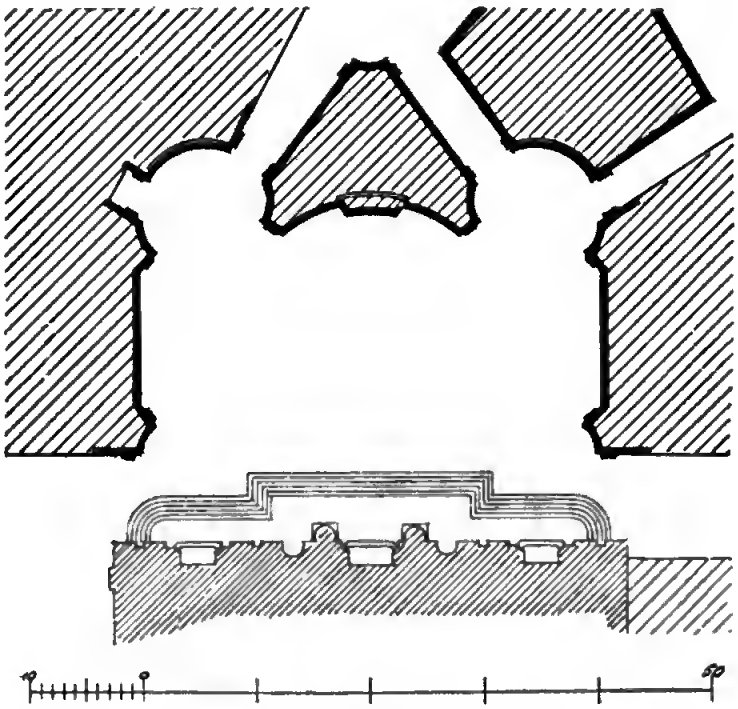
Diente die sich zum Vorplatz weitende Straße dem Bauwerk, so bereichert dies als Prospekt das Straßenbild. Die künstlerische Einheit des barocken Städtebaus unterscheidet sich von derjenigen der Renaissance durch die unlösbare Verklammerung aller Teile. Für jede bedeutende Straße wird ein Schlußbild angestrebt. Eine gefällige und mit den geringsten



20. Piazza S. Maria della Pace von Rom.

Mitteln zu gestaltende Perspektive geben einfache Wandbrunnen (Abb. 19). Größere Anlagen die Aqua Felice gegen die heutige Via Venti Settembre von Dom. Fontana (1583), die Aqua Paola von Giov. Fontana und Maderna (1612), einstmals die heutige Via Garibaldi beherrschend. Der schöne Fontanone Giov. Fontanas (1613), früher als Abschluß der Via Giulia,

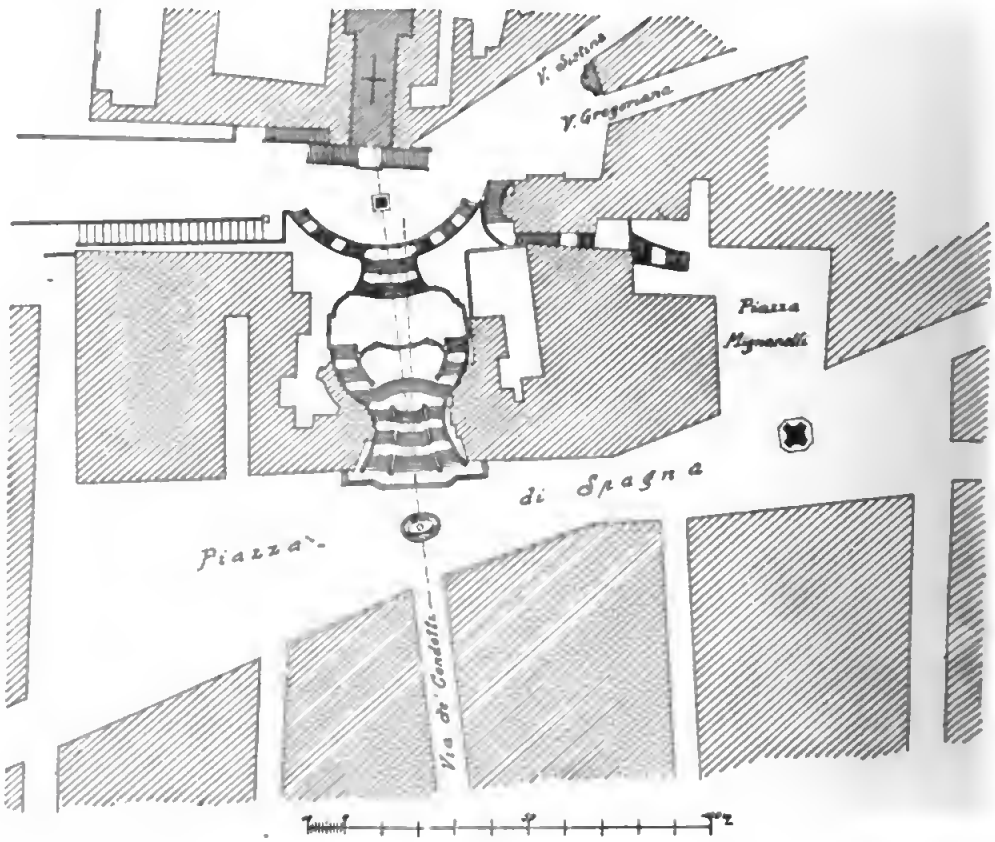
wurde 1879 abgetragen und zwanzig Jahr später nicht gerade glücklich dem Ponte Sisto gegenüber aufgestellt. Das größte Prachtstück aller Wandbrunnen schafft der gewaltige Umbau der Fontana Trevi zu 50 m Breite aus einer einfachen Anlage für Wäscherinnen. Begonnen von Salvi unter Clemens XII. (1735), beendigt unter Benedikt XIV. (1762), Architektur und Plastik in engem Zusammenhang mit dem überall hervor-



21. Piazza di S. Ignazio von Rom.

sprudelnden Wasser. Durch Tieflegen des weiten Beckens tritt der Wasserspiegel mit in Wirkung, was heute meist versehen wird. Der Platz gleich dem Vorplatz von S. Ignazio ganz geschlossen, voll rauschenden Lebens. Seine Öffnung durch eine breite senkrechte Straße, die der neue Regulierungsplan von Rom vorsieht, nur schädigend für die Fontana, da ihr tiefliegender Teil für die weite Ansicht verloren ginge.

Den stark ansteigenden Vorplatz architektonisiert die Scala di Spagna, den Abschluß der Via de' Condotti und den Unterbau der krönenden Kirche S. Trinità dei Monti[38]) bildend. Das Geld für die Anlage bestimmte testamentarisch Gueffier († 1661), französischer Gesandter an der Kurie, doch wurde



22. Piazza und Scala di Spagna von Rom.

erst unter Clemens XI. eine Konkurrenz ausgeschrieben, 1721—25 der Bau von Specchi und de Santis unter Benedikt XIII. und

[38]) Die jetzige Fassade der 1495 von Karl VIII. von Frankreich gestifteten Kirche wurde 1816 auf Veranlassung Ludwigs XVIII. von Mazois erbaut.

Ludwig XV. ausgeführt (Abb. 22). Das Ganze nicht nur vorzüglich als Bild, sondern auch in seiner architektonischen Durchbildung und Sichtbarkeit. Unten horizontalgeschichtete Stufen, oben steigende Rampen. Die tiefliegende Barcaccia von Bernini (1629) geschickt in das Bild einbezogen (Abb. 23). Die Schiebung der ansteigenden Treppe um vier Meter nach links wird durch den Wechsel der verschiedenen Absätze verdeckt. Der

23. Scala di Spagna in Rom.

Obelisk von Pius VI. (1789) aufgestellt »in subsidentium viarum prospectu«, vier Meter seitlich von der Kirchenachse, unterstützt infolge seiner schrägen Stellung zur Fassade den Eindruck, als ob Straße, Treppe und Kirche in der gleichen Achse lägen. Der Blumenhandel am Fuß der Treppe steigert durch seine lebhaften Farben ungemein das prächtige Bild. Könnte man ihn nicht auch für deutsche Stadtbilder allgemeiner ausnutzen? Der Potsdamer Platz in Berlin verdankt ihm einen besonderen Reiz.

17. Straßenanlagen.

Verbreiterung der Straßen und Berichtigung ihrer Fluchtlinien sind Notwendigkeiten, die durch den wachsenden Verkehr gefordert werden. Die künstlerische Berechtigung liegt in dem Wie. Die Straßenkorrekturen der Renaissance — Gradlinigkeit, Schneidungen in rechten Winkeln, womöglich gleiche Häuserhöhen — trugen dem Verlangen Rechnung, in die Unregelmäßigkeiten der mittelalterlichen Stadt eine gleichmäßige Ordnung zu bringen. Das einfache rechtwinklige System wirkt aber in seiner Gleichförmigkeit ermüdend nüchtern und erlaubt keine Abwechslung in der Situation besonderer Architekturen. Erst der römische Barock behandelt die gradlinige Straße als Organismus von bestimmter Körperlichkeit, als eine besondere Ausdrucksform des Raumes. Durch einen geeigneten Straßenabschluß erzielt er größeren Reichtum in dem Wechsel der Straßenbilder und verhindert, daß der sonst nur von zwei Seiten begrenzte Straßenraum sich ins Unbestimmte verliert. Durch Erweiterung der Straße zum Vorplatz erhält sie Kopf und Richtung.

Während ein Projekt zum Neubau des Borgo unter Niccolaus V. (1447—55) drei parallele Straßen auf den Platz vor S. Pietro gegen verschiedene Zielpunkte auslaufen lassen wollte, konzentriert der Barock die ganze Kraft auf einen Punkt, indem er die Straßen aus verschiedenen Richtungen gegen ihn zusammenführt. Die drei Straßen zur Piazza und Porta del Popolo, Via di Ripetta, Via Flaminia jetzt Corso Umberto I, Via Babuino, zum Teil schon im alten Rom bestehend und durch das praktische Bedürfnis gefordert, sind in ihrer heutigen Gradlinigkeit Korrekturen des Barock. Das beruhigende Oval des Platzes, mehr Linie wie raumbildend, wird in den wenigen Bemerkungen über Geschichte des Städtebaus stets als Renaissance- oder Barockplatz angeführt: es wurde erst unter Pius VII. angelegt, dem letzten Papst, der für das Stadtbild Roms etwas leistete.

Sixtus V. (1585–90), der mit Hilfe seines Architekten Domenico

Fontana das Hauptverdienst an der gran magnificenza Roms hat, legte die Straßen gegen S. Maria Maggiore an, die in ihrer Führung und der Ausnutzung des Kirchenbaus dem eingehenden Studium empfohlen seien. Gegen den später von C. Rainaldi dekorierten Chor, für den einst Bernini eine wirkungsvollere Säulenordnung vorschlug, laufen die verlängerte Via Sistina, früher Felice, und Via Panisperna aus, auf die Fassade, die schon von Gregor XIII. angelegte Via Merulana und die heutige etwas verschobene Via Carlo Alberto, in welche ehemals die jetzt mit modernem Quadratnetz überbaute Via Sisto V. von Porta S. Lorenzo kurz vor der Kirche einlief.

Die Straßen sucht man so zu legen, daß sie auch in ihrer anderen Richtung auf ein bedeutendes Gebäude usw. zuführen. Die Via S. Giovanni in Laterano, gleichfalls von Sixtus V. angelegt, verbindet Lateranspalast und Colosseum, gegen das eine Ende der Via Merulana erscheinen Fassade und Campanile von S. Maria maggiore, an dem anderen der Obelisk auf dem Lateransplatz (vgl. den vorhergehenden Abschnitt).

Gradlinige Straßen werden weit durchgelegt zur Orientierung und Erleichterung des Verkehrs. Via de' Condotti bis zum Tiber gradegelegt (1 km), Via Giulia längs des Flusses (1 km), Via Merulana (1,2 km), Via Sistina von S. Trinità de' Monti verlängert bis S. Maria Maggiore (1,4 km). Die sie kreuzende Strada Pia jetzige Via Venti Settembre vom Monte Cavallo bis zur Porta Pia (1,7 km), wie die meisten auf Tore zuführenden Straßen noch darüber hinaus weit in gleicher Richtung fortlaufend unter Benutzung der antiken Heerstraße. Das hüglige Terrain unterbricht die beiden letzten Straßen und verhindert ein Überspannen der Entfernung.

Die oft durch die Schönheit ihrer Ausblicke bedeutenden Straßenkreuzungen sind meist ohne besondere architektonische Auszeichnung. Eine Ausnahme macht die Kreuzung der Via Sistina und Strada Pia, an der der Raum durch Nischenbrunnen mit ruhenden Stromgöttern auf den abgeschrägten Ecken der Häuser zusammengenommen ist. Begonnen diese Ausschmückung unter Sixtus V. Die Straßen fallen von hier aus nach allen

vier Richtungen ab. Die Blicke gegen die Acqua Felice und Michelangelos Porta Pia im Osten, auf die Dioskurenfontäne im Westen, gegen S. Maria maggiore und nach Norden auf die Türme von S. Trinità de' Monti und drüber hinaus zum bewaldeten Monte Mario sind besonders gegen Abend, wenn die Formen klar und fest werden und die Farben leuchten, von jener großen Schönheit, die immer die Sehnsucht nach Rom wach erhält.

Die spitze Ecke zwischen zwei ineinanderlaufenden Straßen ist nur einigemal besonders behandelt, da dem Barock jede scharfe Konvexität unangenehm sein mußte. Gefällig der Tempietto Zuccari bei S. Trinità de' Monti zwischen Via Sistina und Via Gregoriana (Abb. 22). Von größter Monumentalität der Ausbau zu einer bedeutenden Architektur, den auf so spitzgestrecktem Terrain überhaupt erst der Barock ermöglichte, in der Anlage der beiden Marienkirchen an der Piazza del Popolo zwischen den drei genannten Straßen. Hier mildern die 12 m breiten Säulenhallen die Schärfe der Ecke, auf die der Barock sonst nie einen Eingang legen würde.

18. Monumentaler Platzschmuck.

Den monumentalen Schmuck behält der Barock den Plätzen vor. Der dekorative Reichtum wird für den Ort aufgespart, an dem sich die Straßen befreien. Die besondere Auffassung des Platzraumes wirkt wiederum auf die Auffassung und Form des Monumentes zurück.

Die figürliche Einzelplastik, die heute fast ausschließlich unsere Plätze zu schmücken versucht, kennt der Barock kaum für den Stadtplatz: einmal wertet er die Statue nicht in dem Maße, um sie als Mittelpunkt eines großen, architektonisierten Raumes zu geben; dann hätte sie riesige Dimensionen verlangt, um diesen beherrschen zu können und nicht zu ertrinken. Zu einem solch verzweifelten Ausweg ließ sich der Barock nicht treiben. Eine Riesenskulptur hätte sich für den Vorplatz einer bedeutenden Fassade überhaupt nicht geeignet: Gebäude und

Monument würden sich gegenseitig in ihrer Wirkung zerstören. Die nicht zahlreichen Skulpturen, die von vornherein als vollendete Rundplastik für eine Zentralstellung gedacht sind, verlangen den beschränkten Raum des Zimmers oder das knappe, von hohen Hecken gefaßte Platzrund des Gartens. Die Enthaltsamkeit des Barock ist um so mehr anzuerkennen, als Ausgrabungen und literarische Überlieferung ein verführerisches Beispiel von der Statuenfülle auf den Plätzen des antiken Roms gab. Der Standort des figürlichen Denkmals ist die Kirche, der Repräsentationssaal der Stadt, — in Rom der große Saal des Konservatorenpalastes —, die einstige Wirkungsstätte des Dargestellten, wie die Università.

Auf den Barockplatz gehören andere Monumente, und diese fanden sich vorzüglich in den ägyptischen Obelisken, welche die römische Kaiserzeit nach Rom gebracht. Schon die gewaltige Masse, das Ungeheure des Monolithes mußte dem Barock imponieren. Die von allen Seiten gleichmäßige Ansicht des Obelisken läßt ihn die Errichtung in der Platzmitte vertragen, seine strebende Form scheint die Kräfteströme der zu ihm sanft ansteigenden Platzfläche in die Höhe zu schleudern ohne doch die Horizontalbewegung in die Tiefe zu hemmen, denn er verschwindet gegen die beherrschende Architektur: Obelisk auf dem Petersplatz (1586), vor dem Chor von S. Maria Maggiore (1587), vor S. Trinità de' Monti (1789). Vor allem aber paßt er sich vorzüglich von weitem in die schmale Öffnung der mündenden Straße ein und kann gleichzeitig für mehrere als Zielpunkt genutzt werden: Obelisk auf dem Lateransplatz (1588), vor S. Trinità de' Monti (Abb. 22). Am schönsten derjenige auf Piazza del Popolo (1589. Löwen und Becken am Fuß eine gute Zufügung des XIX. Jahrhunderts), den Abschluß der drei Hauptstraßen bildend: i forestieri pensano che ogni una di queste strade habbia da se la sua propria Guglia[39]).

Die beiden antiken Triumphsäulen des Trajan und Marc

---

[39]) Giov. Baglione, Vita de' Pittori usw. Roma 1642. Vita di Domenico Fontana.

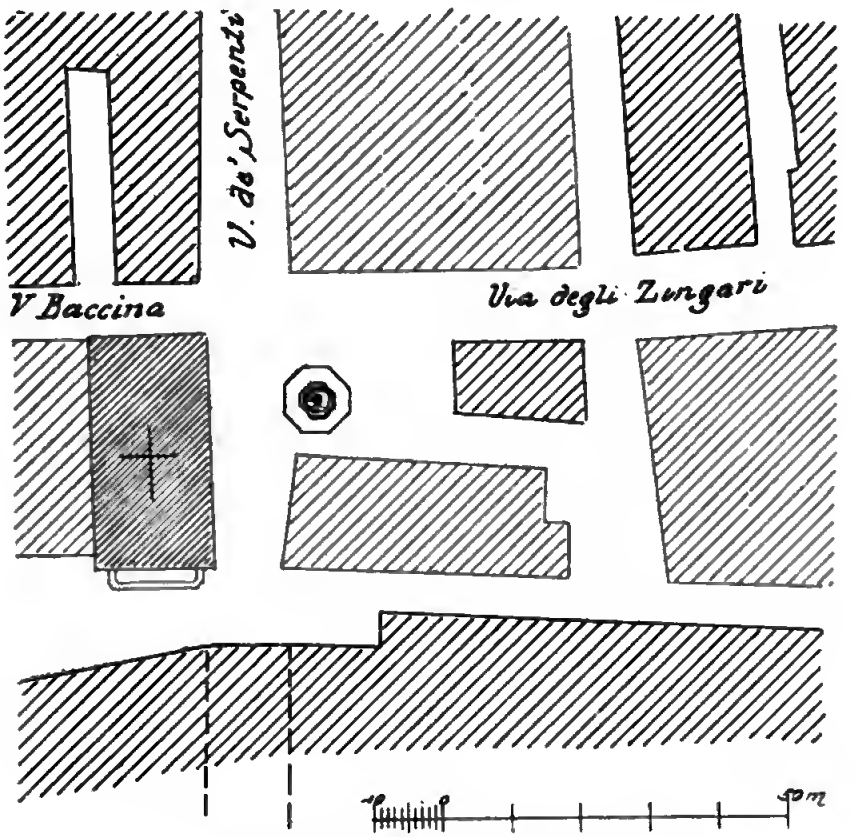
Aurel werden wohl unter Sixtus V. restauriert und auf ihnen bronzene Heiligenfiguren des Tomaso della Porta aufgestellt, doch erhält die Säule, gegliederter und ruhiger wie der Obelisk, als monumentaler Platzschmuck in Rom keine weitere Bedeutung. Die antike Säule aus dem Vespasiantempel vor S. Maria maggiore, die Paul V. 1614 mit dem Bronzebild der Maria aufstellen ließ, nur ad Basil. Liberianae decorem augendam. Die einstige Travertinpflasterung, die Säule und Basilika enger verband, ist heute verschwunden.

Die zweite Hauptform des barocken Platzschmuckes ist die Fontana. Im Gegensatz zum Renaissancebrunnen, dem noch die Brunnen auf Piazza Scossacavalli und auf dem Cortile del Forno beim Vatikan von Carlo Maderna nahe stehen, steigert der Barock den Brunnenkörper durch Größe und Massigkeit. Das Wasser entspringt nicht mehr in dünnen, einzelnen Strahlen, man verlangt jetzt die gran mola des hochgeworfenen Wassers, das breit auseinanderrauschend die Fontana beleben soll. Von prachtvollster Bildung die Fontänen auf dem Petersplatz, für die das Wasser weit hergeleitet werden mußte (vgl. Abschnitt 15). Was den Barock vor allem entzückt, schildert Carlo Fontana[40]: »Von der obersten Spitze steigen die Wasser in mächtiger Masse in die Luft und rauschen gleich Strömen von den Schalen in die Becken nieder mit solchem Getöse, daß sie höchstes Entzücken erregen. Prächtiger noch erscheint die Unmenge Wassers, wenn es von kräftigen Winden über die Becken hinausgetrieben wird und sich gleich Wolken ausbreitet, während die Sonne in ihnen die Farben des Regenbogens erscheinen läßt: bei diesem Anblick staunt der Bewundrer aufs höchste.«

Steht ein Brunnen auf den kleineren, nur von schlichten Häusern umgebenen Plätzen, so beherrscht er den Raum vollständig und erfüllt ihn mit Leben. Auf den durchgehenden Verkehr wird Rücksicht genommen, der Brunnen steht nie im mathematischen Mittelpunkt der Platzfläche. Besonders schön

[40]) A. Anm. 35 a. O. pag. 199.

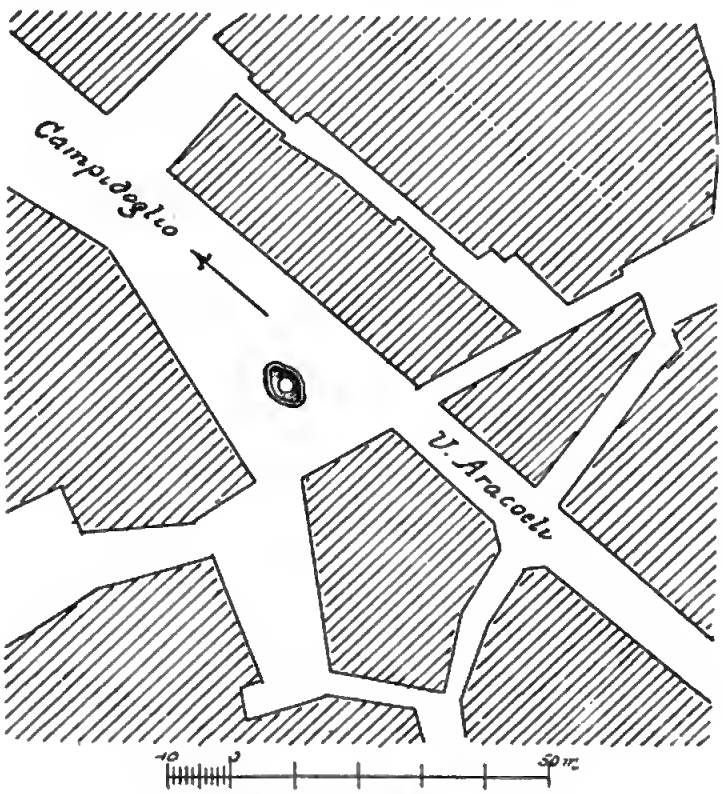
die Fontana di S. Maria de' Monti von Giacomo della Porta (Abb. 24), die zierliche Fontana Tartarughe mit tiefliegendem Becken von demselben Architekten mit Bronzefiguren von Landini (1585). Dem Straßenzug paßt sich in seiner ovalen Form und Situation die Fontana de' Muti, gleichfalls von della Porta, auf Piazza Aracoeli am Fuße des Kapitols an (Abb. 25). Der



24. Fontana bei S. Maria de' Monti in Rom.

hohe Springstrahl der Fontana Barberini von Bernini (1640) wird für die zuführenden Straßen genutzt wie der Obelisk (Abb. 26). Nicht nur belebt die zwanglose Mittelstellung den Platz, sondern sie gibt ihm auch einen Kern, um den sich alles gruppiert: die zerrissene Piazza Bocca della Verità wirkt erst durch ihre schöne Barockfontäne als Platzraum.

Die Piazza Navona, von stark gespannter Proportion und gefaßt von meist unbedeutenden Häusern, erhält allein durch ihre drei Brunnen Rhythmus und Charakter (Abb. 27). Der Vierströmebrunnen von Bernini (1651), eine Fontäne mit Felsenbau und krönendem Obelisken, läßt in der Mitte die Spannung des Raumes aufrauschen, die in den beiden seitlichen Brunnen

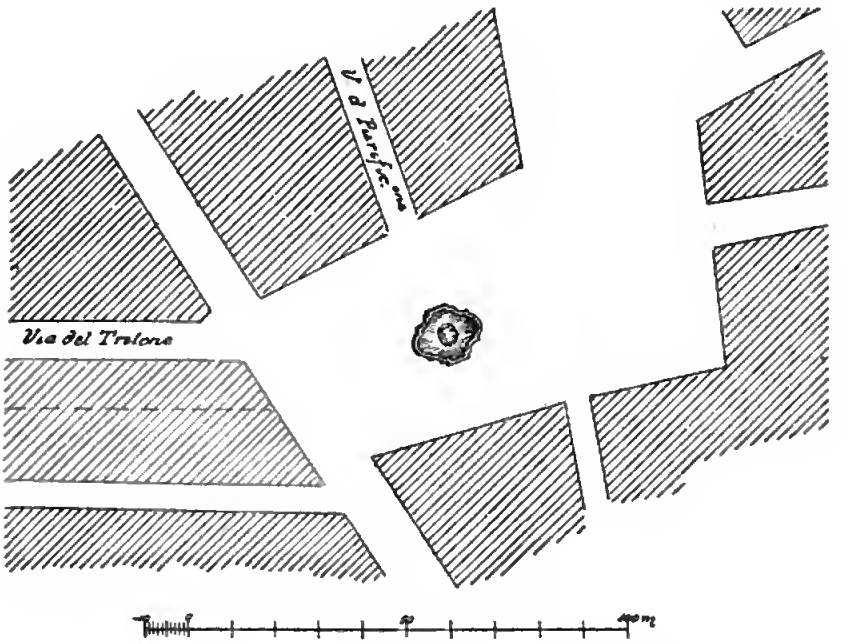


25. Fontana de' Muti in Rom.

im ersten Wellenschlag aufwogt. (Der südliche von della Porta mit Figuren von Bernini und anderen, der nördliche als Pendant 1878 an Stelle eines älteren angelegt). Alle drei Becken liegen in der Platzebene, der Wasserspiegel wirkt mit. Der Vorsatz, den Platz mit guten Architekturen zu fassen, kam nicht zur Ausführung. In den heißen Sommermonaten verstopfte man früher die Abflüsse, und die vornehme Welt fuhr statt auf dem

Corso in diesem Lago spazieren. Die aria inzefirata des Platzes wird verschiedentlich gepriesen.

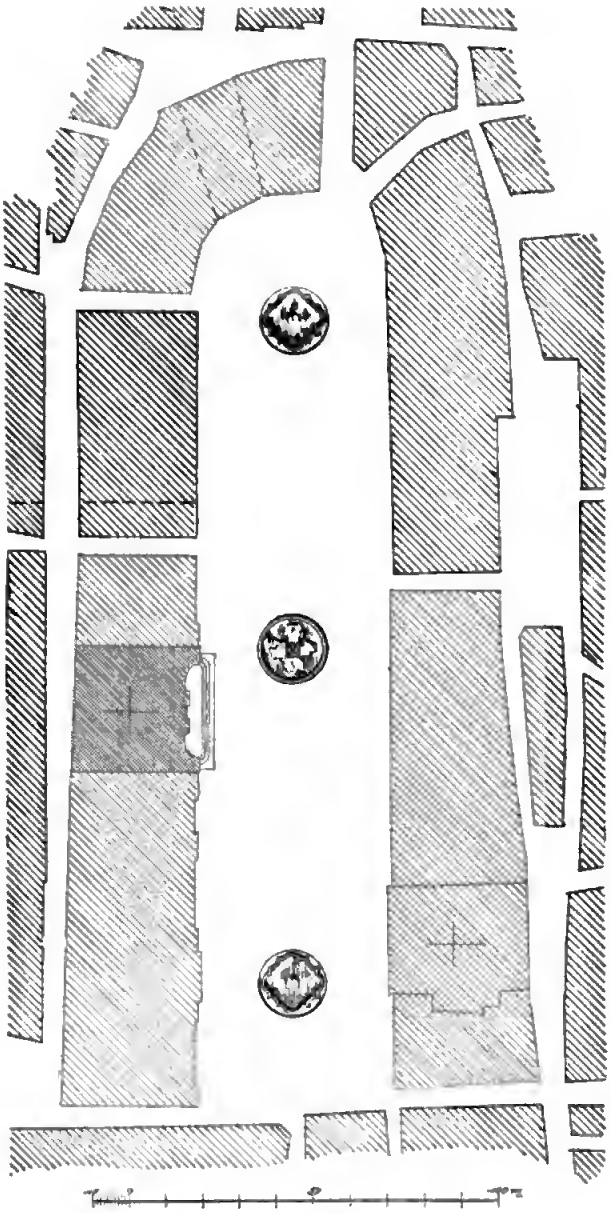
Der Brunnen steht nie in der Mitte des Vorplatzes einer wertvollen Fassade, deren Anblick nicht verstellt werden darf. Wünscht man dennoch den Schmuck des rauschenden Wassers, so werden zwei Brunnen rechts und links vor die Fassade gestellt. Sehr bemerkenswert die Aufstellung der an-



26. Fontana Barberini in Rom.

tiken Granitbecken, zu Fontänen umgestaltet von Girolamo Rainaldi, vor dem Palazzo Farnese (1612. Abb. 19). Sie folgen dem Zug der Straße, weichen vor dem Druck des Palastmassivs etwas zurück und vergrößern belebend die Wirkung des Platzes: alagano la Piazza con bella e dilettevol vista[36]). Vorbildlich für alle Zeit bleiben die Fontänen des Petersplatzes. In gleicher

[36]) Pompilio Totti, Ritratto di Roma. 1638. p. 206.



27. Piazza Navona von Rom.

Weise angeordnet die beiden Brunnen vor S. Galloro in Ariccia von Bernini, häufig dann diese Disposition bei Villen. Der französische Architekt bildete später die Fontäne zu einem weiten Spiegel aus, der sehr wohl vor der Fassade des Schlosses nach dem Garten zu liegen kann. Sowie der Brunnen aber wieder ein deckender Hochbau wird, verliert diese Lage ihre künstlerische Berechtigung.

Die Fontäne auf Piazza della Rotonda von O. Lunghi nach dem Entwurf della Portas (1575) steht nicht vor, sondern gegenüber dem Pantheon, denn der Verkehr führt zwischen beiden hindurch. Über Wandbrunnen siehe Abschnitt 16.

19. Das übrige Italien.

Die große stadtbauliche Entwicklung Roms steht in Italien vereinzelt da. Trotzdem die unwiderstehliche Entschiedenheit solcher Leistungen überwältigen mußte, fehlte den anderen Städten die Größe der Gesinnung, die Fähigkeiten und der Reichtum, um diesem Vorbild nachzufolgen. Mit der Erschöpfung Roms, die der stärksten Kräfteanspannung notwendig folgen mußte, übernimmt um die Wende des XVII. Jahrhunderts Frankreich die Führung unter günstigeren äußeren Bedingungen.

Die übrigen italienischen Städte haben kein sonderliches Verdienst an der Entwicklung des Stadtbaugedankens. Es finden sich keine bedeutenden Platzanlagen, und höchstens die Situation einiger Monumente ist von Interesse.

Süditalien und Sizilien nehmen in fröhlicher Dekorationslust die römischen Anregungen nur oberflächlich auf. Die Aufstellung der Fontana del Pretore von Camilliani und Naccherino in Palermo (1575), ursprünglich für einen Garten ausgeführt, auf einem kleinen rechteckigen Platz zeigt wohl Verständnis für die Wirkungsbedingungen des zahlreichen Figurenschmuckes, der bei Weitansicht nur einen wirren Haufen darstellen würde, steht aber nicht in näherer Beziehung zum Platz.

Die beiden Reitermonumente von Giovanni da Bologna auf Piazza della Signoria und Piazza S. S. Annunziata zu

Florenz sind schon erwähnt (Abschnitt 7 und 8)[37]. In dieser Zeit faßte man auch den Plan, vor dem Palazzo Strozzi einen großen Platz bis S. Gaetano zu öffnen, und an der gegenüberliegenden Südseite des Palastes einen Garten bis zur Porta Rossa anzulegen[38]. Als Ideal schwebte die Situation des Palazzo Farnese in Rom vor.

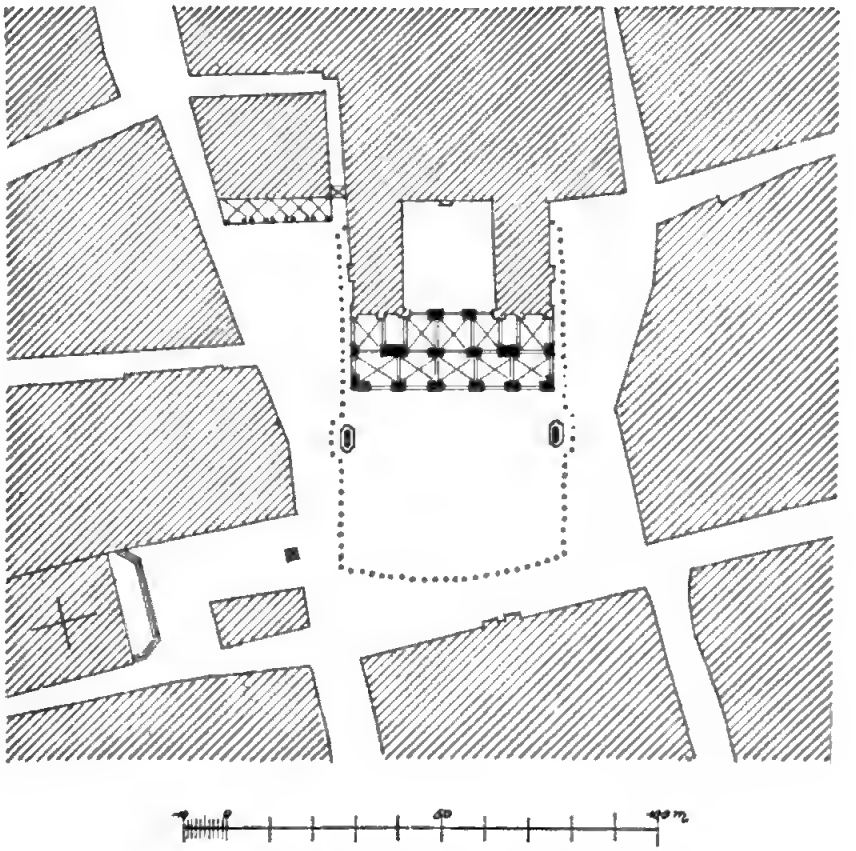
In Pisa ist die Stellung der marmornen Statue Ferdinands I. am Lungarno und diejenige Cosimos I. auf Piazza dei Cavalieri, beide von P. Francavilla (1595 und 1596), ohne besonderes Interesse, ebenso das Denkmal Ferdinands I. von Giov. dall' Opera am Hafen von Livorno (1616). Die mäßige Marmorfigur wird von den vier am Sockel angeschmiedeten Bronzemohren des Pietro Tacca weit übertroffen, und einzig dies später so häufig wiederkehrende Motiv macht das Denkmal bemerkenswert.

Sehr geschickt dagegen ist die Stellung der bronzenen Reiterfiguren der Herzöge Alessandro und Ranuccio Farnese von Fr. Mocchi auf der nach ihnen benannten Piazza de' Cavalli von Piacenza (1620—24), rechts und links auf niedrigen Sockeln vor dem alten Palazzo Municipale (Abb. 28). Wurden die beiden Brunnen vor dem Palazzo Farnese zu Rom von dem wuchtenden Baukörper abgedrängt, so rücken diese Reiterdenkmale näher gegen den Palast, um für ihre Bewegung nach vorn Raum zu bekommen. Stets balanciert ein feines Körperempfinden und Gefühl für die Massen die Teile gegeneinander, nie wird schematisch verfahren. Die Reiter selbst sind in ihrer Wendung für den Anblick von der Platzmitte gearbeitet. Enggestellte Blockpfähle schließen einen quaderbelegten Teil des Platzes gegen den Wagenverkehr ab und schaffen zusammen mit den Monumenten dem Palazzo einen eigenen Vorplatz. Diese

[37]) Das Monument Giovannis delle Bande nere an einer Ecke des Platzes vor S. Lorenzo, das Durm a. Anm. 6 a. O. fälschlich als Renaissancefreidenkmal erwähnt, war als Grabmonument für S. Lorenzo gedacht. Bandinelli vollendete es nicht. Der Sockel kam später mit einer Wasserleitung ungeschickt verbunden auf die Piazza, erst 1851 wurde die Statue des Capitano, die im Palazzo vecchio stand, auf ihn gestellt.

[38]) A. Anm. 9. a. O. p. 201.

mustergültige Aufstellung wurde in den zwanziger Jahren des XIX. Jahrhunderts in Neapel für die Reiterdenkmale Karls III. und Ferdinands I. auf der Piazza del Plebiscito vor S. Francesco di Páola wiederholt, doch wirken hier die Figuren viel zu klein im Verhältnis zur weiten Platzfläche.



28. Piazza de' Cavalli von Piacenza.

Für Venedig, wo das Terrain allzukostbar und Quellwasser fehlte, mangeln bereits die Vorbedingungen barocker Ausgestaltung.

In Genua brachten bei der Aufstellung des jetzt verschwundenen Monumentes des Herzog Doria die Genuesen den Konsequenzen barocker Plastik wenig Verständnis entgegen.

Montorsoli hatte es für eine freie Aufstellung in der Mitte der Piazza Doria gearbeitet, die Genuesen plazierten es jedoch gegen eine Hauswand der Piazza della Signoria, sehr gegen den Willen des Frate, der ihnen vorstellte: es sei berechnet, frei auf einem Postament zu stehen und könne sich vor einer Mauer nicht gut ausnehmen: »E per dire il vero, non si può far peggio che mettere un'opera fatta per un luogo in un altro, essendo che l'artefice nell'operare si va, quanto ai lumi e le vedute, accommodando al luogo dove dee essere la sua scultura o pittura collocata.« [40])

[40]) Vasari, Vita di Montorsoli.

Fünftes Kapitel.

Deutschland im XVI. und XVII. Jahrhundert.

20. Wandel der Raumdarstellung.

Mit dem XV. Jahrhundert beginnt die deutsche Gotik eine neue Raumschönheit zu entwickeln. Das Körpergefühl dehnt sich in die Breite, statt der gepreßten Proportionen strebt man nach freierer Weiträumigkeit. Die dreischiffige Kathedrale bildet sich zur Hallenkirche um, einen breiten, seitlich beleuchteten Gesamtraum darstellend, der Schloßbau gibt statt des schmalen hohen Saales den gleichmäßiger proportionierten Raum. Mit dem Wandel des Raumgefühls hören die gotischen Formen auf, organisch zu entstehen, man wendet sie abgeleitet an.

Diese neue Raumdarstellung war wohl eine Annäherung an diejenige der italienischen Renaissance, dennoch brachte das Eindringen derselben im XVI. Jahrhundert nicht einem suchenden Streben Erlösung, sondern störte die ruhigreifende Entwicklung. Die Architektur erhielt für ihre Aufgaben neue Vorbilder, ehe sie reif genug war, diese völlig zu verstehen. Trotz der breiteren Räumigkeit war die deutsche Spätgotik weit entfernt, sich um die Schönheit der einzelnen Raumteile und ihrer Gesamtgruppierung zu bemühen, zu welcher die italienische Gotik bereits um 1300 gelangt war und die die Renaissance weiterbildete. Als dann die deutsche Architektur die Renaissanceformen übernahm, hatten diese bereits eine hundertjährige Entwicklung durchgemacht und selbst Oberitalien, das Deutschland zumeist beeinflußte, suchte statt des schönen Nebeneinander eine innigere Verklammerung der einzelnen

Räume. Man hatte ein Pensum durchgearbeitet, das Deutschland nie mehr gründlich nachholen konnte.

Die Aufgabe, die der nordische Architekt zu lösen hatte, indem er dem italienischen Vorbild folgte, war also überaus groß, da das italienische Raumgefühl zu wenig wesensverwandt war, um mit dem nordischen ohne weiteres eine Verbindung eingehen zu können. Dazu kam, daß die großen architektonischen Übungen, die Kirchenbauten, seit der Reformation seltener wurden, der große Privatbau, die Schloßanlage, aber bis in die zweite Hälfte des XVI. Jahrhunderts an den Prinzipien der mittelalterlichen Grundrißdisposition festhielt. Vor dem Eindringen der französischen Anordnung wurde in Deutschland nur einmal durch den italienisch gebildeten Niederländer Peter Candid beim Münchner Residenzbau (seit 1586) der Versuch gemacht, eine vielgliedrige Anlage als Einheit zu fassen, ohne daß restlose Klarheit oder gar eine in ihren Teilen auf ein Ganzes hinarbeitende Komposition erreicht wäre.

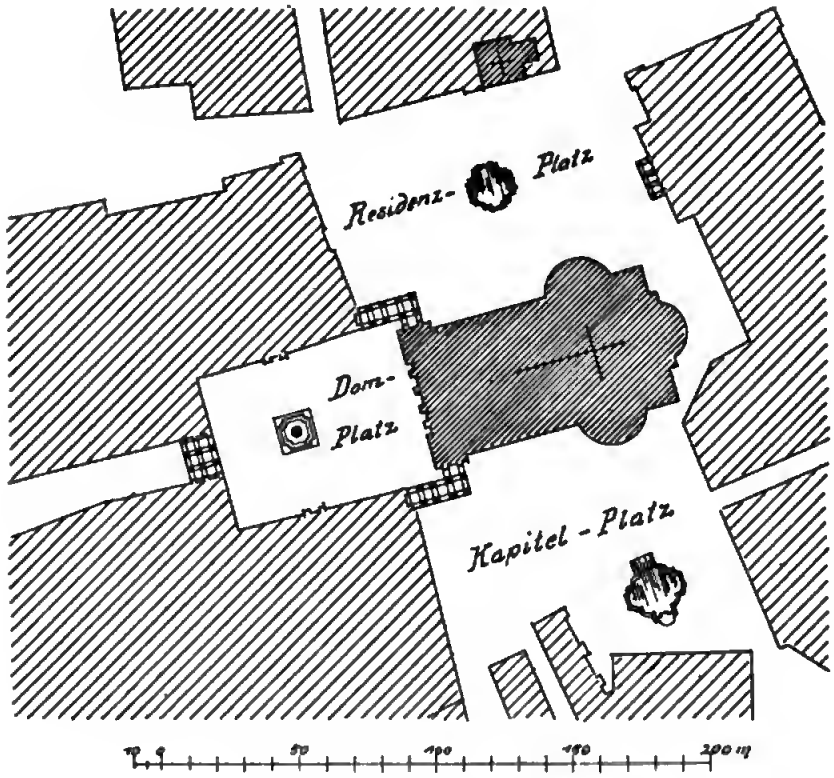
Für jene Gestaltung des Raumes im großen, die Platzanlage, fehlte deshalb Vermögen und Interesse. Als architektonischer Selbstzweck blieb sie in Deutschland unbekannt. Man mühte sich zu sehr um die Durcharbeitung des einzelnen, um im großen architektonisch zu denken, trotzdem man die Schönheit römischer Anlagen anerkannte. J. v. Sandrart[41]) erläutert das Kapitol durch mehrere Aufnahmen und eingehende Besprechung. Sein Endurteil: »dieser schöne große Platz mag billich benamset werden der herrlichst große Platz in Europa«. Den Petersplatz kannte er noch nicht.

Für die Straßen erstrebt man wohl Verbreiterung und gleichmäßige Fluchtlinien, auch der Platz wird regelmäßiger und geräumiger, von einer Entwicklung desselben aus den zuführenden Straßen oder gar von einer Gliederung in sich bemerkt man nichts.

Nur eine bedeutendere Anlage entsteht unter italienischem Einfluß: der Vorplatz des Doms zu Salzburg (1668), der von

[41]) Teutsche Akademie. Nürnberg 1675—79. II, lib. I.

seiner Fassade, den erzbischöflichen Gebäuden und verbindenden Portiken gefaßt wird (Abb. 29). Bei diesem Platzbau übersah man, daß die sich der Fassade gegenüber öffnende Straße nur eine krumme, winklige und wenigbenutzte Gasse ist, die man noch dazu durch Überbauen unwirksam machte, der Hauptzugang über Markt- und Residenzplatz durch die Portiken er-



29. Domplatz von Salzburg.

folgt. Der überwältigende Anblick italienischer Barockbauten wird nicht herausgebracht, die Fassade, statt in ihrer Wirkung vergrößert, ausgeschaltet. Infolge seiner beschränkten Tiefe (59 : 76 m) gegenüber der Fassadenhöhe von 68 m Steinbau ist der Vorplatz wenig günstig für den Gesamtanblick der Architektur. Ein großes Marienmonument von Hagenauer (1772) verstellt noch den Rest der Fassadenansicht. Auf dem Residenz- und Kapitelplatz zu beiden Seiten des unverkleideten

Kirchenkörpers aber wird man das Gefühl nicht los, nur mit minderwertigen Rückansichten zu tun zu haben, die der italienische Barock möglichst ausschaltete. Statt wirkungsvoller Plätze bleiben Raumtrümmer, in denen man nicht leben und nicht sterben kann. Hier retten auch nichts der Hofbrunnen von Antonio Dario (1664) und die Kapitelschwemme (1732), beide schön in Form und Aufstellung.

Der Städtebau beschränkt sich im XVII. und XVIII. Jahrhundert in der Hauptsache auf geringe Anlagen und Erweiterungen, wenige größere Neuanlagen führen in schlichter, wenn nicht nüchterner Weise das Schema der italienischen Theorie (vgl. Abschnitt 10) durch. 1599 wurde das württembergische Schwarzwaldstädtchen Freudenstadt unter Herzog Friedrich I. nach dem Plan seines italienisch gebildeten Architekten Schickhardt aufgebaut. Im Zentrum der quadraten Anlage ein sehr großer quadratischer Platz (230 m), ursprünglich für ein Schloß bestimmt, mit Laubenarchitektur. Die vier Hauptstraßen senkrecht von den Seitenmitten ausgehend. Parallel zu den Platzseiten vier Straßen laufend, ein Haus tiefe Grundstückstreifen bildend. Diagonalstraßen, wie sie der Entwurf von Vasari il Giovane (Abb. 9) gibt, fehlen. In den Platzecken rechtwinklig gebrochen Rathaus und Kirche.

Auch der Grundriß des alten Mannheim mit graden, sich rechtwinklig kreuzenden Straßen und rechteckigen Plätzen stammt aus dem Anfang des XVII. Jahrhunderts. Friedrich IV. verlieh 1607 dem bisherigen Dorf städtische Rechte und zog zum Bau der Festung holländische Ingenieure herbei, auf die die Gestaltung des Stadtplanes zurückgeht. Die holländische Architektur ist für Deutschland Übermittlerin der italienischen Renaissance; indem aber das rechtwinklige System der Stadtanlage von Hand zu Hand ging, verlor es seine Feinheiten, und ein nüchternes Gebilde blieb.

Der erhaltene nicht ausgeführte Plan O. v. Guerickes für den Neuaufbau des 1632 zerstörten Magdeburg führt parallel zur Elbe drei Hauptstraßen, die von zwei anderen zum Strom führenden rechtwinklig gekreuzt werden. Die Straßenzüge ver-

binden wohl die Hauptbaulichkeiten der Stadt, tragen den Verkehrsrücksichten Rechnung, doch ist das ganze Projekt, mit den jämmerlichen Verhältnissen der Bürgerschaft rechnend, rein sachlich und nüchtern ohne höhere, künstlerische Intentionen. Die Stadtgrundrisse, die sich in den zahlreichen Festungsbaubüchern des XVII. Jahrhunderts finden, sind regelmäßig schematisch, Gefühl für eine Entwicklung des Raumes vermißt man. Davon überzeugt ein Blick auf J. Furttenbachs d. J. Gewerb-Statt-Gebäw (Augsburg 1650).

21. Brunnen und Mariensäulen.

Als die deutsche Kunst die Renaissanceformen übernahm, ohne sie als Ausdruck eines bestimmten Raumkörpers zu verstehen, mußten sie zur spielenden Dekoration werden. Das Kunstgewerbe blühte empor, nicht zum Vorteil der Architektur, denn das reich ausgebildete Detail überwucherte den architektonischen Grundgedanken. Die Gesinnung blieb noch lange gotisch, wenn man auch welsche Manieren annahm.

Der deutsche Renaissancebrunnen bewahrt die gotische Grundform, der hohe Brunnenkasten erhält nur Renaissanceprofile, der Brunnenstock wird zur reichkombinierten Balustersäule, die statt der einst in gotischen Nischen gebundenen Figuren eine freie Plastik trägt. Sehr oft noch rückt der Brunnen in eine Ecke des Platzraumes, Halt an der Architektur suchend, weil nur hier die gesammelte Kraft des Raumes ein Monument emporzutreiben vermag: der Marktbrunnen zu Mainz (1526), in seinem Gerüst noch ganz gotisch. In Nürnberg der Tugendbrunnen von Wurzelbauer (1589) und das Gänsemännchen von Labenwolf (Abb. 1), in Rothenburg a. T. der Herterich von Schenisberger (1608) in einer toten Ecke des Rathausplatzes und viele andere, vorzüglich in Süddeutschland.

Ein Brünnlein mit zierlichem Bronzefigürchen in der Mitte des rechtwinkligen Hofes war unter Einwirkung italienischer Vorbilder in Deutschland schon üblich, ehe sich der große Monumentalbrunnen getraute, durch zentrale Aufstellung den Platz zu beherrschen. Der früheste Versuch ist der Augsburger

Augustusbrunnen (1594), der trotz des wenig günstigen Platzes und der Einfrontigkeit der Imperatorfigur in einem festen Verhältnis zum Platzraum steht (Abb. 31. *A*). Der von G. Schweigger

30. Der Zähringerbrunnen in Bern.

gefertigte Neptunbrunnen (1619) für den Markt von Nürnberg, bei dem das Becken nach italienischer Art flach gehalten, kam nicht auf seinen Platz, und der Stadtrat verkaufte ihn schließ-

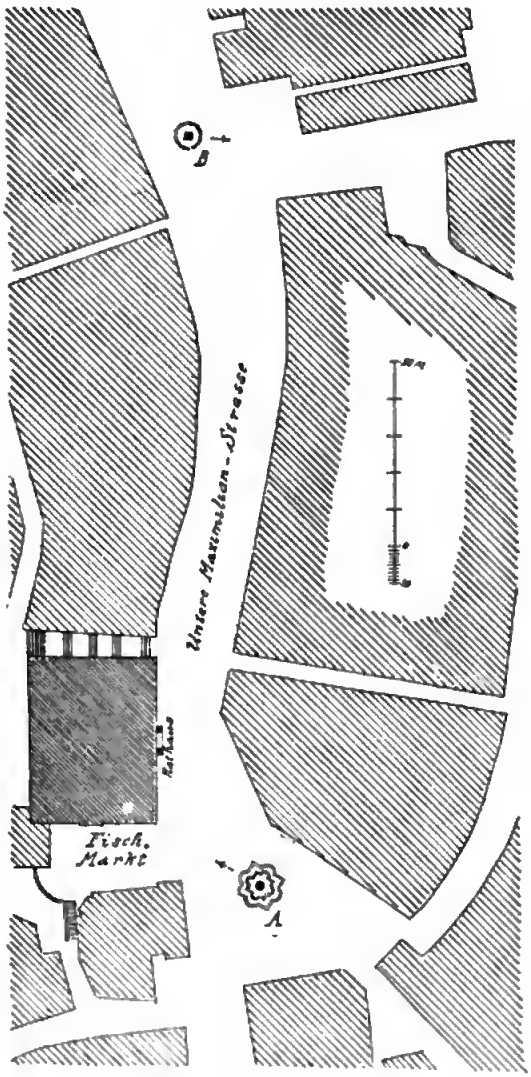
lich an Kaiser Paul von Rußland. Neuerdings steht eine Kopie dieses Brunnens auf dem Marktplatz (Abb. 1). In Regensburg der Gerechtigkeitsbrunnen (1656) mit hohem Brunnenkasten in der Mitte des langgestreckt dreieckigen Haidplatzes gegen die Goldene Armstraße orientiert, heute ebenso wie der für die Gesandtenstraße Abschluß bildende Brunnen auf dem Neupfarrplatz (1721) durch Gaskandelaber und Anschlagsäule für diesen Anblick mit Geschick verstellt. Der erwähnte Brunnen auf dem Residenzplatz in Salzburg (Abb. 29) ist völlig italienisch in seiner Form, kann aber doch nicht diesen Platz zusammenhalten. Der Brunnen von Donner (1739) auf dem neuen Markt in Wien, der durch Korrektur des Platzes und Zubauen der Donnergasse eine für das Monument wenig günstige Gestaltung erhalten wird, es sei denn, man wendete die sitzende Figur, zeigt im einzelnen schon spätere Formen.

Die krönende große Statue, die nur selten von allen Seiten eine gute Ansicht geben wird, macht im ganzen solche Brunnen weniger geeignet für eine freie Aufstellung in der Platzmitte, wie die römische Fontana, die selbst mit wasserspeiendem Triton vor allem architektonischer Bau bleibt, dem sich das Figürliche einfügt.

Über Terrainunebenheiten setzte man sich bei der Aufstellung solcher Brunnen beneidenswert leichtfertig hinweg, wenn sie nur sonst gut gegen die zuführenden Straßen gestellt werden konnten: so erhielt die Fontaine de la Iustice in der Mitte der ansteigenden Place de la Palud von Lausanne (1585) einen hohen Stufenunterbau gegen die stark abfallende Rue du Pont. Allerdings ist, um einen derartig situierten Brunnen wirksam herauszubringen, ein hochsteigender Stock erforderlich. Als die Gesamtform wie in dem erwähnten Donnerschen gesetzter wurde, lag in ihr das Verbot, sich auf ein geneigtes Terrain zu wagen, da der Brunnen von dem hinter ihm ansteigenden Platzteil erdrückt worden wäre.

Schon gotische Brünnlein wurden manchmal in die Mitte einer Hauptstraße gestellt. Sie zeigen, daß die Rücksichtnahme auf den Verkehr, aus der man die seitliche Stellung des gotischen Brunnens auf Plätzen hat erklären wollen, wenig ausschlag-

gebend war. In neuerer Zeit haben die meisten dem Verkehr weichen müssen. Der Fischbrunnen in der Kaiserstraße zu Freiburg i. B. kam zwar erst 1807 an die jetzige Stelle, doch stand hier bereits früher ein kleiner gotischer Brunnen. Seit der Mitte des XVI. Jahrhunderts wird die Aufstellung mehrerer Brunnen in der Mitte der breiten Hauptstraße, die für enggebaute Städte die gleiche Bedeutung wie der Marktplatz hat, allgemeiner beliebt. Der Pfeifer-, Gerechtigkeits- und Zähringerbrunnen (Abb. 30) geben dem Straßenbild von Bern etwas ungemein Festliches. Ähnliche Brunnen in Puntrut und anderen Schweizerstädtchen. In Augsburg achtete man bei der Aufstellung des Augustusbrunnens von H. Gerhard und des Merkurbrunnens von De Vries (1596), beide aus der Schule des Giov. da Bologna, auf die Wendung der krönenden Figur zu den Straßenrichtungen (Abb. 31), der Herkulesbrunnen von De Vries (1599) bildet dann den Abschluß der oberen Maximilianstraße.



31. Augustusbrunnen und Merkurbrunnen in Augsburg.

Ein neuer Gewinn der deutschen Renaissance, der mit kunstgewerblicher Freude ausgebeutet wird, ist die Säule. Während Rom in dem Obelisken die imponierende Form des monumentalen Platzschmuckes findet, und die Säule auch sonst in Italien nicht allzuhäufig ist, wird sie als Mariensäule in Deutschland speziell im katholischen Österreich die beliebteste Platzdekoration. Eine der besten Leistungen die Mariensäule in München von J. Krumper und Küstler (1639). Leider wird sie heute von dem neuen Rathaus erdrückt; ehemals waren die umliegenden Häuser niedrig und mit zierlicher Bemalung geschmückt, so daß die Marienfigur die Situation beherrschte. Die Mariensäule Am Hof in Wien von B. Herold (1667) ist der Münchner nachgebildet, einfachere Formen finden sich in vielen Städten. Einen lichten Zusammenbau mehrerer Säulen unter dem Einfluß des Barockaltares gibt das Votivdenkmal von F. v. Erlach (1732) auf dem Hohen Markt von Wien.

Die Säule ist für nicht regelmäßig ausgebaute Plätze ein vorzügliches Schmuckstück. Sie verlangt keine besonderen Feinheiten für ihre Situation, gibt durch ihre Größe dem Platz Einheitlichkeit, deckt keine Architekturen und paßt sich besonders gut dem jetzt beruhigten Vertikalismus des deutschen Städtebildes ein.

Der Obelisk findet sich in seiner edlen römischen Gestalt nicht. Wenn ihn der spätere deutsche Barock verwendet, so sucht er seine reine Architektonik zu beleben und ihn quellend zu bereichern, betrachtet ihn also mehr für sich, als daß er ihn wie in Rom als Ausdruck einer Funktion des Platzraumes behandelt. Der Vierröhrenbrunnen auf dem Markt von Würzburg (1733) mit üppigem Unterbau. Von monströser Bildung die Dreifaltigkeitssäule Strudels (1687) auf dem Graben zu Wien, der Obelisk ganz in Wolkenschwaden eingehüllt, auf denen sich die Scharen der Himmlischen tummeln. »Weillen die Säulen bereits auf den Dörffern fast zu gemein werden, etwas anderes ungemeines dafür inventiert,« — und diese ungemein tolle Invention fand sogar Nachahmung.

Sechstes Kapitel.

Frankreich seit der Renaissance.

22. Raumgefühl und Formausdruck.

Das Primäre alles architektonischen Gestaltens ist das Raumgefühl, das wiederum seinen Ursprung in der Empfindung des Menschen für eine bestimmte Körperlichkeit hat, also psychophysisch ist. Die Strukturformen, Gliederungen und Details sind nur Sichtbarmachung dieses Gefühles im Material durch künstlerische Tätigkeit. Versucht man die Wandlungen der architektonischen Formensprache von einander abzuleiten, so müht man sich um etwas Sekundäres, das kein tieferes Verstehen belohnt, man reiht Symptome äußerlich aneinander und führt die neue Form auf etwas Unbegriffenes zurück, anstatt sie als ein Einfaches vom Allgemeinen bedingt zu erkennen.

Das besondere Raumgefühl einer Zeit gibt ihr die architektonische Schöpferkraft, ihr dienen die baulichen Formen als Ausdrucksmittel. Das Verhältnis zwischen Raumgefühl und Formausdruck gleicht dem zwischen Denken und Sprechen: man wird sich in einer fremden Sprache nur mangelhaft ausdrücken, wenn man in ihr nicht zu denken vermag. Die Erziehung des architektonischen Denkens durch die Form wird selbstverständlich niemand bestreiten, wenn aber die fremde Form sogleich vorteilhaft übernommen wird, so muß das eigene Raumgefühl dem fremden verwandt sein.

Die Schwierigkeiten, die für Deutschland die Übernahme

der Formensprache der italienischen Renaissance machte, lagen in seinem noch stark gotischen Raumgefühl. Hier war Frankreich im Vorteil. Einmal war das gotische Raumempfinden nicht bis zu den äußersten Konsequenzen entwickelt worden wie in Deutschland; die horizontalen Gliederungen waren nie zugunsten eines allbeherrschenden Vertikalismus aufgegeben worden, und besonders Südfrankreich hatte viel von der romanischen Raumentwicklung bewahrt, die an der Antike erzogen war. Eine Verbindung mit Italien war gebend und nehmend stets bald lebhafter, bald lauer unterhalten worden, seit dem XIV. Jahrhundert hatte dann eine beständige Infiltration italienischer Kunst stattgefunden und selbst erste italienische Künstler wie Fra Giocondo, Domenico da Cortona, Lionardo weilten längere Zeit in Frankreich. Die französische Renaissance war weniger die modische Einführung einer fremden Formgebung aus Italien, wie die Übernahme leicht umzugestaltender Ausdrucksformen für das sich wandelnde architektonische Grundgefühl. Erscheinen anfangs noch starke Reste gotischen Empfindens, so entwickelt sich doch schneller wie in Deutschland ein neuer konsequenter Architekturstil, dem die abgeänderten italienischen Formen zur eignen Raumgestaltung dienen. Frankreich tritt hiermit an die Stelle Italiens und wird dem übrigen Europa maßgebend in der neuen Entwicklungsperiode der Architektur.

23. Die Stadt Paris.

Die Residenz der Könige, das Zentrum der französischen Kultur, Paris, hat für die Entwicklung des französischen, ja des europäischen Städtebaus die größte Bedeutung. Von Pariser Architekten werden zuerst neue Ideen verwirklicht, wird die typische Anlage gefunden, deren Prinzipien die begleitende ästhetisch-literarische Würdigung und Kritik feststellt. Wenn andere Städte die aufgenommenen Anregungen oft mit Hilfe Pariser Architekten schneller und zu größerer Wirkung verarbeiten konnten, so lag es daran, daß sie nicht durch die Riesigkeit des Stadtkörpers behindert wurden, daß ein neuer

schöner Platz der ganzen Stadt Charakter und Richtung gab, daß bei Erweiterungen neue Stadtteile angelegt werden konnten, die nicht gegen die bestehenden verschwanden.

Paris war tektonisch eine häßliche Stadt und ist es trotz der größten Bemühungen, trotzdem eine reiche Kultur und eine große Feinheit des künstlerischen Empfindens außerordentliche Anlagen der Stadt schenkte und glückliche Vorbedingungen bei dem späteren Ausbau genutzt werden konnten, zum großen Teil noch heute. Man spürt der Stadt an, daß sie schon im Mittelalter der Zeit entsprechend eine Riesenstadt war, die im XIII. Jahrhundert rund 100000 Einwohner zählte und um 1700 eine halbe Million erreichte[42]). Eine solche Stadt ist nicht mehr von einer freieren und reiferen Zeit durchgreifend künstlerisch umzugestalten.

Um sich über die Richtung und Kraft der schöpferischen Gedanken, die in dieser Stadt entwickelt wurden, klar zu werden, muß man vor sich im Geiste das mittelalterliche Paris erstehen lassen. Dies Paris ist nicht die heiter prächtige Schöpfung eines harmonischen Volkes, begabter Fürsten, wie die italienischen Städte, ihre steinernen Worte sprechen nichts von bürgerlicher Sicherheit und Wohlhabenheit der deutschen Stadt.

Ein Konglomerat von Häusern, ein Durcheinander, wie es der Zufall gefügt, und jedes Haus wieder ein Konglomerat einzelner Wohnstätten! Die meisten Häuser stehen mit ihrem Giebel gegen die Straße, nur einige haben sich gewendet und kehren ihre Breitseite mit den Reihen kleiner, blinder Fenster dem Weg zu. Im Erdgeschoß liegen enge Buden und dunkle Werkstätten, ein niederer Durchgang öffnet sich auf den winkligen Hof, von dem Treppenstiegen und schmale Türen in die einzelnen Behausungen führen, die wie Zellen aneinander kleben. Die Hausmauer der weiteren Geschosse verjüngt sich nach oben, so daß es scheint, als brächen den Häusern vor Alters-

---

[42]) Dagegen besaßen z. B. im XV. Jahrhundert Nürnberg gegen 26000, Augsburg 18000 Einwohner. Köln war mit ungefähr 35000 eine der bedeutendsten deutschen Städte.

müdigkeit die Knie. Stockwerk setzt sich auf Stockwerk, noch die trübroten Ziegeldächer suchen einander zu überklettern, um ein wenig Luft und Licht zu erhaschen. Jeder freie Platz füllt sich, und wenn der Drang zu stark wird, überspringen die Häuser den alten Mauergürtel und zerstreuen sich regellos in die Ebene vor den Toren, bis ein neuer Mauerring sie einfängt. Die Gesamtheit dieser vielen, sich hochdrängenden Häuser macht den Eindruck, als sei eine amorphe Masse an ihrer Oberfläche zu einem kristallinischen Gebilde erstarrt. Selbst größere Hôtels und die Kirchen der einzelnen Quartiere verlieren sich in diesem Gewirr; nur der Königliche Louvre, die drohenden Massen der Bastille, einige große Abteien behaupten sich in finsterer Festigkeit.

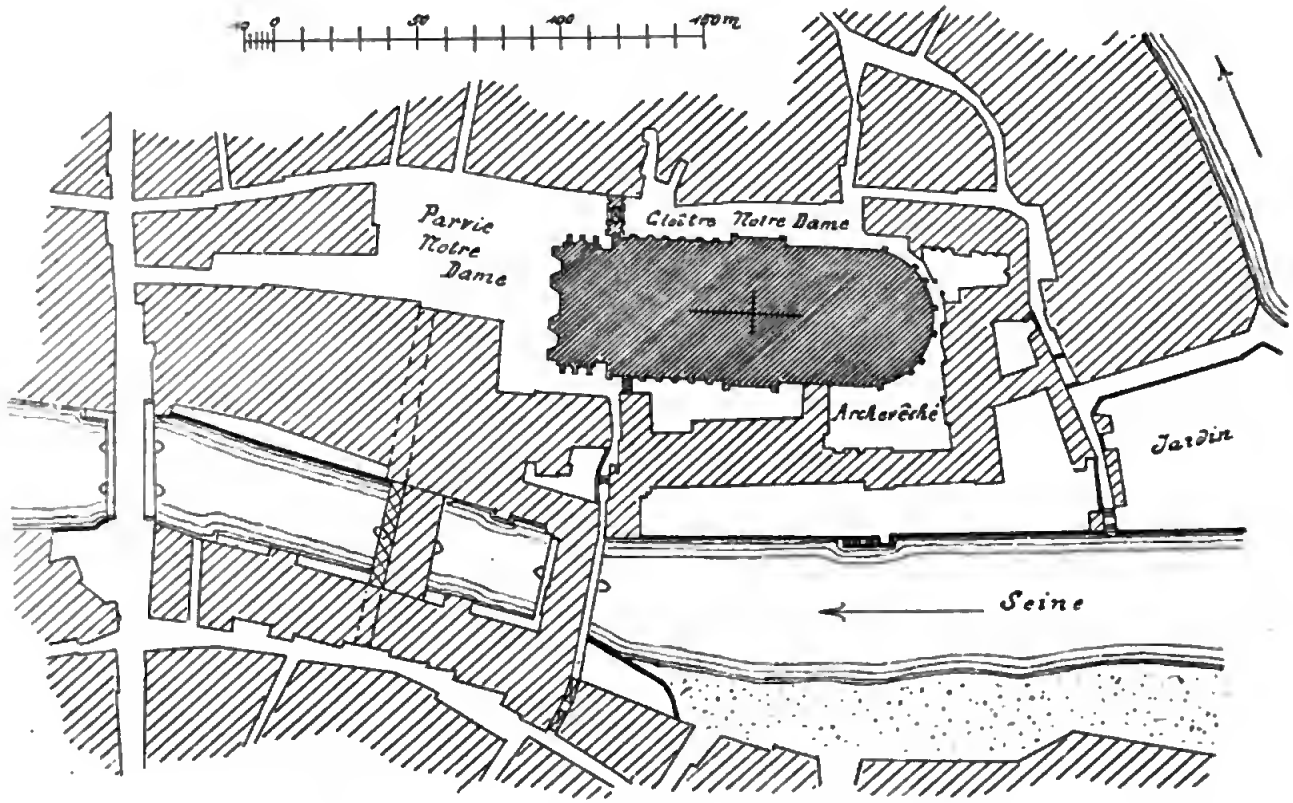
Hoch über das Meer der Häuser ragen beherrschend die altersdunklen Türme von Notre Dame, der steingewordenen Seele der mittelalterlichen Stadt, um die die Seine lautlos ihre dunklen Arme schlingt. Hier drängen sich die Häuser und Häuschen am engsten, als suchten sie unter der Ewigkeit der Kathedrale Schutz (Abb. 32)[42]).

Gewundene, winklige Straßen zwängen sich durch den steinernen Wald, oft so eng, daß man nur mit Mühe einander auszuweichen vermag. Selbst in den Straßen, die für Fuhrwerk bestimmt sind, ermöglichen nur hin und wieder verbreiterte Ausbuchtungen, daß zwei Wagen aneinander vorbeikommen. Die wenigen Plätze sind klein und zerrissen, auf dem Hauptplatz vor dem Hôtel de ville, der Place de Grève, steht der Galgen. Während im Sommer die Bewohner unter Staub und den Miasmen der Ausdünstungen leiden, verwandeln sich die ungeebneten und ungepflasterten Gassen bei Regenwetter zu einer zähen Kotmasse, in die sich der Hausunrat mischt. Man klagt darüber, daß viele Leute ihre Notdurft auf freier Straße verrichten. Die Luft, die sich staut, ist trüb und dick von Feuchtigkeit, Rauch und üblen Gerüchen.

Le vieux Paris, die Stadt des XVI. Jahrhunderts! —

---

[42]) Die Abbildung dieses Stadtteils, der sich bis 1800 ziemlich unverändert erhielt, ist wiedergegeben nach dem Plan général de la ville de Paris von Verniquet, vollendet 1791.



32. Ehemaliger Stadtteil um Notre Dame zu Paris.

Doch ein verändertes Raumgefühl wird herrschend. Man verlangt nach Licht, Luft, Befreiung. Man will nicht nur einen Unterschlupf haben, sondern man wünscht zu wohnen. Der vornehme Privatbau entwickelt klarere, bequemere Raumdispositionen, und der Architekt des XVIII. Jahrhunderts darf sich mit Recht rühmen, in der repräsentativen Großartigkeit des Wohnungsgrundrisses das Höchste erreicht zu haben.

Auch der Stadt genügen nicht mehr die kleinen unregelmäßigen Plätze. Man besitzt nicht nur die Kraft, Bauwerke aufzuführen, sondern auch die größere, solche niederzuwerfen, um aus der verwachsenen mittelalterlichen Stadt den nötigen Raum in schöner Weise herauszuschlagen.

24. Place des Vosges und Place Dauphine.

Es ist nicht weiter merkwürdig, wenn der erste Monumentalplatz von Paris, die Place Royale, jetzige Place des Vosges, den einfachen klaren Grundriß des Quadrats erhält, das von gleichmäßigen reinlichen Hauptfassaden gefaßt ist. Der quadratische Grundriß ist die primitive Form der Platzanlage, die schon in den Villes-neuves benutzt ward und die auch der Marktplatz der deutschen Kolonialstädte annahm (vgl. Abschnitt 2). Allerdings lag der Sinn für Regelmäßigkeit tiefer in dem Wesen der französischen Architektur begründet wie der deutschen. Der deutsche Schloßbau begnügte sich selbst noch zur Renaissance, die Gebäude um einen nur ungefähr rechteckigen Hof anzuordnen, während die französischen Burgen schon früh bestrebt sind, die Hofseiten rechtwinklig zueinander zu stellen, womöglich einen quadratischen Hofraum zu schaffen. So ist der alte Louvre (1204) angelegt; so, um wenige größere zu nennen, die Schlösser von Concy (1225), Vincennes (zweite Hälfte des XIV. Jahrhunderts), Pirrefonds (1390).

Die Entstehung der Place Royale ist fast zufällig[44]).

---

[44]) J. F. Blondel, L'architecture françoise. Paris 1752—56. II, pag. 143 ff. Plan des Platzes auf tab. 274.

Katharina von Medici begann 1565 mit dem Abbruch des Palais des Tournelles, in dem ihr Gemahl Heinrich II. bei einem Turnier ums Leben gekommen war, und ließ das gewonnene Terrain in kleinere Baugrundstücke aufteilen. Heinrich IV. richtete später in einem der noch stehenden Gebäude eine Brokatstoffmanufaktur ein, die rasch emporblühte und sich seit 1605 ein besonderes Geschäftshaus aufzuführen begann. Dieser Neubau gab Heinrich IV. die Idee, von ähnlichen Bauten einen öffentlichen Platz einzufassen. Die Vollendung seines Projektes erlebte er nicht mehr, doch feierte die Königinwitwe Maria von Medici hier am 5. April 1612 ein glänzendes Fest aus Anlaß der Fertigstellung des Platzes und der gleichzeitig geschlossenen französisch-spanischen Allianz.

Der Platz bildet ein Quadrat von 140 m Seitenlänge. Er ist umbaut mit gleichen, dreigeschossigen Pavillonhäusern im franco-holländischen Stil Heinrichs IV. aus rotem Backstein mit grauen Hausteinsimsen und Ecken, mit schiefergedeckten und ausgebauten Dächern. Das Erdgeschoß ist in durchlaufenden, gedrungenen Pfeilerarkaden gegen den Platz geöffnet. Nur der Königs- und Königinpavillon, die sich in der Mitte zweier Seiten gegenüberstehen und Eingänge zum Platz überbauen, sind in ihrer reicheren Durchbildung vor den übrigen Häusern ausgezeichnet, um etwas die gleichmäßige Dachsilhouette überragend. Die längs der Seite des Königinpavillon über den Platz führende Rue du Pas de la Mule früher gleichfalls an ihren Einführungen überbaut, der Platz also völlig geschlossen.

In der Platzmitte, orientiert zur Achse der beiden Pavillons, errichtete Richelieu dem König Ludwig XIII. 1639 ein bronzenes Reiterstandbild auf weißem Marmorpostament (Pferd von D. Riccarelli da Volterra, einst für Heinrich II. gefertigt, Figur Ludwigs XIII von Biard le fils). Die innere Platzfläche, die eines jener prachtvollen Schmiedeeisengitter gegen den herumführenden Fahrweg abschloß (1685), war von zwei sich kreuzenden kiesbeschütteten Wegen in vier große Rasenflächen geteilt und so hier zum erstenmal für den Stadtplatz das Grün der Vegetation genutzt. Die Farben der Architektur, die

leuchtenden Rasenflächen und weißen Kieswege, dagegen das dunkle Reiterdenkmal gaben dem Platz trotz seiner Einfachheit eine vornehme Stimmung.

Der quadratische Grundriß, Geschlossenheit, gleiche Haushöhen, Markierung einer Mittelachse stellen einen in sich ruhenden Raumkörper von so klarer Sichtbarkeit dar, wie der Hof des italienischen Renaissancepalastes. Da aber die Gesamtanlage sich auf den ersten Blick vollständig gibt, ist sie ohne Abwechslung und einer späteren Zeit zu eintönig. Man findet das Urteil, die Place Royale sei nur ein bescheidener Hofplatz[45]), und es wird angeraten, sie durch freie Straßendurchbrüche zu öffnen, um ihr Bequemlichkeit und Heiterkeit zu geben[46]).

Noch bis zur Revolution galten die Häuser der Place Royale für die vornehmsten und größten Mietswohnungen. Die fanatische Raserei des Jahres 1793, die sämtliche Königsmonumente in ganz Frankreich zerstörte, riß auch das Denkmal Ludwigs XIII. nieder, die systematische Zerstörung des Platzes, die bis heute andauert, begann. Eine Doppelreihe von Bäumen wurde längs des Gitters gepflanzt, die trotz aller Beschneidung die Architektur decken, das alte Barockgitter durch eine Einfriedigung kahler Eisenstangen ersetzt. An Stelle des zerstörten ehernen Monumentes steht jetzt eine matte Reiterfigur des Königs aus Marmor, die noch dazu einige verkümmerte Bäume halb verdecken. Die schönen Rasenflächen sind auf vier winzige Fleckchen zusammengeschrumpft, in deren Mitte gleichgültige Brunnen stehen. Holzbuden, ein eiserner Musikpavillon haben sich angesiedelt. In dem staubigen Sande spielen die Kinder des kleinen Proletariers.

Wie schmerzlich empfindet man gerade in Paris die Trivialitäten unserer heutigen Kultur!

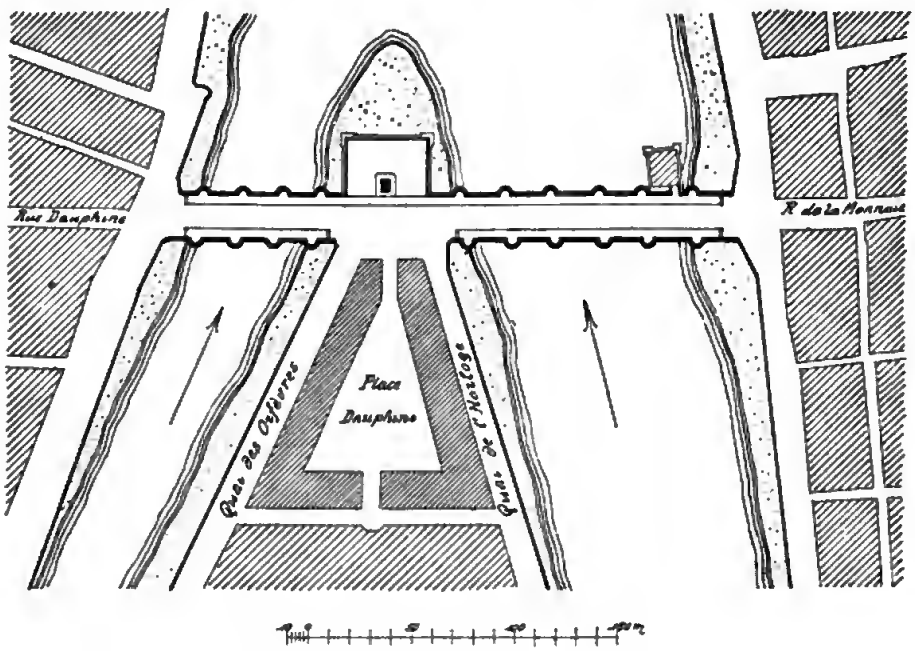
Konnte die Place des Vosges ihren Grundriß frei bestimmen und sich infolgedessen zu einem reinen Gebilde entwickeln,

---

[45]) Poncet de la Grave, Projet des Embellissemens de la Ville et Faubourgs de Paris. Paris 1756. I, pag. 165. P. Patte, Cours d'Architecture. Paris 1771—77. II, pag. 257.

[46]) M. A. Laugier, Essai sur l'Architecture. Paris 1753. pag. 188.

so zeigt die gleichzeitig angelegte Place Dauphine, wie man sich einem von vornherein bestimmten Gelände anzupassen wußte. Nach Vollendung des steinernen Pont-Neuf (1604), der über die Westspitze der Ile de la Cité (Altstadt) hinwegführend Nordstadt (la Ville) und Südstadt (l'Université) verbindet, machte Heinrich IV. 1608 dem M. de Harlay das brachliegende Terrain zwischen Brücke und dem Justizpalast zum Geschenk mit der Bedingung, hier nach Plänen, die ihm vom Duc de Sully, Grand-



33. Place Dauphine von Paris.

Voyer de France, übermittelt wurden, einen Platz anzulegen, der nach dem jungen Dauphin Ludwig benannt wurde. Gleichzeitig Anlage der seitlichen Quais und Durchbruch der Rue Dauphine.

Der Platz bildet ein ungefähr gleichschenkliges, spitzwinkliges Dreieck mit einer Öffnung in der Mitte der Basis gegenüber einem Tor des Palastes, und einer zweiten an der Dreiecksspitze gegen die Brücke (Abb. 33 nach Verniquet). Die umgebenden Häuser in der Art derjenigen der Place des Vosges viergeschossig, statt der Arkaden Buden. Ihre Fassaden sowohl

nach dem Platz zu wie gegen die Quais ausgebildet. — Heute sind die Häuser zum Teile umgebaut oder erhöht, die Platzwand gegen den Justizpalast zu ist ganz abgebrochen. Eine über den Platz führende Kastanienallee schadet der räumlichen Wirkung.

So war trotz der vom Portal des Palastes zur Brücke durchführenden Straße, die leise die Neigung zur barocken Bewegung ahnen läßt, der Gesamteindruck von ruhender Geschlossenheit. Diese Abgeschlossenheit kann für die Raumwirkung eines Platzes von Vorteil sein, obgleich eine solche sie ganz und gar nicht zur Voraussetzung hat (vgl. Abschnitt 14). Die geschlossenen Plätze haben sogar einen großen Nachteil: sie gehen für das weitere Stadtbild verloren. Gerade die Place Dauphine leidet darunter. Man kann lange in dieser Stadtgegend wohnen, so und so oft über den Pont-Neuf wandern, ohne daß der flüchtige Blick sie bemerkt. Das ist der Mangel aller durchaus geschlossenen Platzanlagen, wenn er auch meist weniger kraß hervortritt, und man sollte sich ein wenig besinnen, ehe man die Geschlossenheit der Platzwandungen als Grundnotwendigkeit für eine gute Platzwirkung hinstellt. Diese Art des Platzbaues ist zumindest eine sehr primitive.

Mit der leichten Richtung des Platzraumes rechnet die Stellung des Reitermonuments Heinrichs IV. (Pferd von Giovanni da Bologna und P. Tacca, Reiter von Dupré, Sockel von Louis Civoli mit Eckfiguren von P. Francavilla), das ihm die verwitwete Königin auf einem Ausbau in der Mitte des Pont-Neuf 1614 errichtete. Die Frontansicht ordnet sich trefflich in die schmale Platzöffnung gegen die Brücke ein. Heute, nachdem das zerstörte Denkmal ähnlich ersetzt, verschwindet diese Ansicht, da hohe dunkle Bäume auf dem stark vergrößerten Schwemmlande hinter dem Ausbau kein Grund sind, von dem sich Bronze wirksam abhebt.

Die vorzüglichen Ansichten eines Reitermonumentes sind stets die Flankenansichten. Bei dem Denkmal Heinrichs IV. zwingen sich diese gegen den lichten Himmel stehend dem auf der Brücke Vorübergehenden mit starker Energie auf, — es

ist zu bedauern, daß man nicht verhindert, am jenseitigen Ufer häßliche Eisentürme aufzuführen, die der Reinheit der Silhouette schaden —, während die ungünstige Rückansicht ausgeschlossen wird. Die Situation trotz der Raumweite, die jedoch das Denkmal nicht zwingen will, da es einzig zum Pont-Neuf in Verhältnis gebracht und der Seine den Rücken wendet, vorbildlich für alle Zeit und in verschiedenen Nachahmungen nicht übertroffen (vgl. Abschnitt 34).

Die Absicht, mit einer großartigen Place de France der Stadt Paris ein Zentrum zu geben, soll als bezeichnend für die stadtbaulichen Bestrebungen Heinrichs IV. und Sullys erwähnt werden. Die Ermordung dieses bedeutenden Königs ist auch für die Stadtbaukunst ein Verlust. Es dauerte fast hundert Jahre, ehe man sich wieder in Paris ähnliche Aufgaben stellte, ohne daß die Motive von gleicher Selbstlosigkeit zeugten.

In Arras wurde unter spanischer Oberhoheit die Grande-Place und Petite-Place angelegt. Den Grundriß beider bilden gestreckte Rechtecke; sie sind von gleichförmigen Häusern umgeben, die sich unten in einem Arkadengang zum Platz öffnen und oben reiche Giebelabschlüsse zeigen. Die Straßenmündungen an den Platzecken und -seiten sind nicht überbaut. An einer Schmalseite der Petite-Place liegt frei das Hôtel de Ville aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts. Die Längsachsen beider Plätze stehen rechtwinklig zueinander, die breite Rue de la Taillerie mit gleicher Hausarchitektur verbindet beide Plätze an einer Platzecke. Neu ist die Gruppierung zweier Plätze, ohne daß allerdings eine höhere Einheit im Sinne des Barock erreicht würde, oder die Raumwirkung des einzelnen Platzes sich mit der der Place des Vosges messen könnte. Die Petite-Place, als Vorplatz für das Hôtel de Ville gedacht, verrät die nähere Bekanntschaft mit italienischen Kompositionsprinzipien.

Aus gleicher Zeit, aber schlichter, die langgestreckte, ebenfalls rechteckige Place d'Armes zu Valenciennes, umbaut mit gleichmäßig hohen Häusern. In der Mitte der einen Langseite das Hôtel de Ville.

25. Einwirkung des italienischen Barock.

Das Raumgefühl der französischen Spätgotik näherte sich wohl soweit demjenigen der italienischen Renaissance, daß es ohne Verwirrung die neuen Ausdrucksformen, wenn auch abgewandelt, übernehmen konnte; die gotische Erziehung wirkt aber versteckt in der ganzen späteren französischen Architektur nach. Die Gotik war eine zu starke Wesensäußerung der nordischen Völker gewesen, als daß der Charakter ihrer architektonischen Leistungen sie später völlig hätte unterdrücken können[47]). So blieb die Entwicklung des Raumes nach oben, der Vertikalismus, auch bestimmend für die Art, wie die französische Architektur sich zu den Anregungen des italienischen Barock verhielt.

Von Bedeutung ist, daß Frankreich den Barock durch die Vermittlung Oberitaliens stark abgeschwächt kennen lernte. Dieses war seit Palladio nur mit Reserve römischen Anregungen gefolgt und hatte den reinen Zentralbau nie zugunsten des Langhauses aufgegeben. Selbst Rom begann wieder zu der Zeit, als die Barockformen von der französischen Architektur versucht wurden, die einseitige Horizontalbewegung mit einer ausgleichenden Höhenbewegung des Schiffes zu verbinden, die zwingende Kraft der Chorapsis durch die lichtströmende Kuppel zu mäßigen. Die schweren Barockformen wären dem französischen Raumgefühl fremd gewesen, in dieser Abwandlung konnte es sie übernehmen. Das Innere von St.-Roch zu Paris (seit 1653) wirkt wohl breit lagernd, doch nicht drückend, der Raum ist gleichmäßig licht ohne beherrschend durchflutende

[47]) Wie nahe gerade das Gefühl des XVIII. Jahrhunderts dem gotischen verwandt ist, zeigen die zahlreichen guten Umbildungen gotischer Kirchenräume im Zeitstil, denn man kann nur dasjenige durch eine leichte Dekoration zu frischem Leben erwecken, was wesensverwandt ist. M. A. Laugier, Observations sur l'Architecture. La Haye 1765. pag. 117 urteilt: Je ne sçai si dans l'intérieur de nos Eglises nous ne ferions pas mieux d'imiter et de perfectionner cette Architecture gothique, en réservant l'Architecture gréque pour les dehors.

Bewegung. Die Arkaden gegen den Chorumgang retardieren: der große Apsidenraum, auf den der römische Barock alle Kraft wirft, wird dureh sie abgeschnitten und bestimmt nicht den Gesamteindruek der Kirche. Schlanker streben die Proportionen in St. Sulpice (seit 1646) auf und der Dôme des Invalides (1693—1706) mit seiner hochsteigenden, S. Pietro gegenüber ein neues Schönheitsgesetz gebenden Kuppel, in deren äußerer Durchgliederung J. H. Mansard gotisches Empfinden durchscheinen läßt, führt den reinen Zentralbau mit vertikaler Betonung zum Sieg, der unter erneutem Einfluß der klassischen Kunst im Panthéon seine vollendete Abklärung findet.

Der gedeckte Innenraum aber enthält die Bildungselemente des freien Platzes.

Dem Raumgefühl entsprechend wandelt sich die Ausdrucksform des italienischen Barock in Frankreieh. Man mildert die Kraft einer Formensprache, die in Rom ihre stärksten Ausdrücke fand. »Le talent le plus propre à notre nation consiste moins à inventer qu'à rectifier, polir, perfectionner les inventions étrangeres.« (Laugier, a. Anm. 46 a. O. pag. 274). Man enthält sich der anziehenden, womöglieh gesehwungenen Fassadenbildungen. J. A. Meissonier war von Geburt Italiener, aber selbst die von ihm für St. Sulpice projektierte geschwungene Fassade (1726) entbehrt der raumsammelnden Kraft, wie sie Bernini oder Borromini zu gestalten vermoehten. Wenn das Institut de France zu Paris von Levau (1661), — für die Ansicht vom Louvreportal aus berechnet ein für Paris einziger Effekt, der heute nach Möglichkeit zerstört ist: die erhöhte Seinebrücke schneidet den unteren Teil des Baues, große Baummassen die Seitenteile weg —, wenn dieses Institut mit seinen Gebäuden und durch verbindende Portiken ein Halbrund bildet, so ist dasselbe wohl sammelnd, aber nicht aufsaugend: die beiden an den Flanken vortretenden starkgebildeten Baukörper bringen jede Bewegung zum Stehen. Auch die Cour d'honneur des Schlosses wirkt eher reserviert wié einladend. Der rechteckige, mit seiner Langseite der Fassade des Val de Grâce in Paris (1645—66) vorliegende Platz, umfaßt von eingeschossiger,

mit Pilastern und Nischen gegliederter Mauerarchitektur, würdevoll und gehalten, aber ganz ohne die raumbildende Absicht und Potenz des römischen Vorplatzes. Die Fassade entwickelt sich nicht aus ihm.

Seit dem letzten Drittel des XVII. Jahrhunderts tritt man in offenen Gegensatz zu den zeitlichen italienischen, besonders römischen Formen. Wohl verlangt man auch jetzt noch von dem französischen Architekten ein mehrjähriges Studium in Italien; dies gilt aber vor allem der Antike, in zweiter Linie den reifen Bramantesken Ausdrucksformen; die staunende Verehrung der neueren italienischen Architektur weicht einer kühleren Beurteilung. Man kritisiert sogar sehr entschieden das Detail Michelangelos und anderer ersten Architekten[48]). Als Colbert die Vollendung der Louvrefassade betrieb, fand man wohl die Fassade Levaus ohne Vornehmheit und von zu schwachem Relief; doch auch die von Italienern gemachten Entwürfe werden als höchst mittelmäßig kritisiert, und selbst das Projekt Berninis, der persönlich nach Paris kam, wird verworfen: il ne pouvoit se prêter à entrer dans tous les détails de ces distributions, de ces commodités, et de ces dégagemens qui rendent le service d'un Palais commode[49]). Hier kritisiert die Empfindung für abgeklärte Raumanordnung, die dann im XVIII. Jahrhundert so Ausgezeichnetes und für alle Länder Vorbildliches leistete. Der Italiener berauscht sich an der gran maniera, der Franzose ist der ruhig wägende, auch das Kleine bedenkende Künstler. Die Berninische Fassade fand man zu theatralisch, ohne vernehme Gemessenheit. Die Ausführung nach dem Modell von Claude Perrault, jene wundervolle Colonnade du Louvre (1665), das bedeutendste Architekturwerk der Neuzeit in Paris, bedeutet nicht nur die bewußte Selbständigkeit der französischen Architektur, sondern für Europa die Überwindung des italienischen Barock. Als Schöpfung eines Mannes, der bis dahin nur als

---

[48]) Daviler, Cours d'architecture, Paris 1694.

[49]) P. Patte, Mémoires sur les objets les plus importans de l'architecture. Paris 1769. pag. 323.

tüchtiger Arzt und Mann von Geschmack bekannt war, und bei dem allgemeinen Interesse für die endgültige Lösung der Fassadengestaltung wird die Colonnade ein Markstein der beneidenswert starken architektonischen Kultur des damaligen Frankreichs.

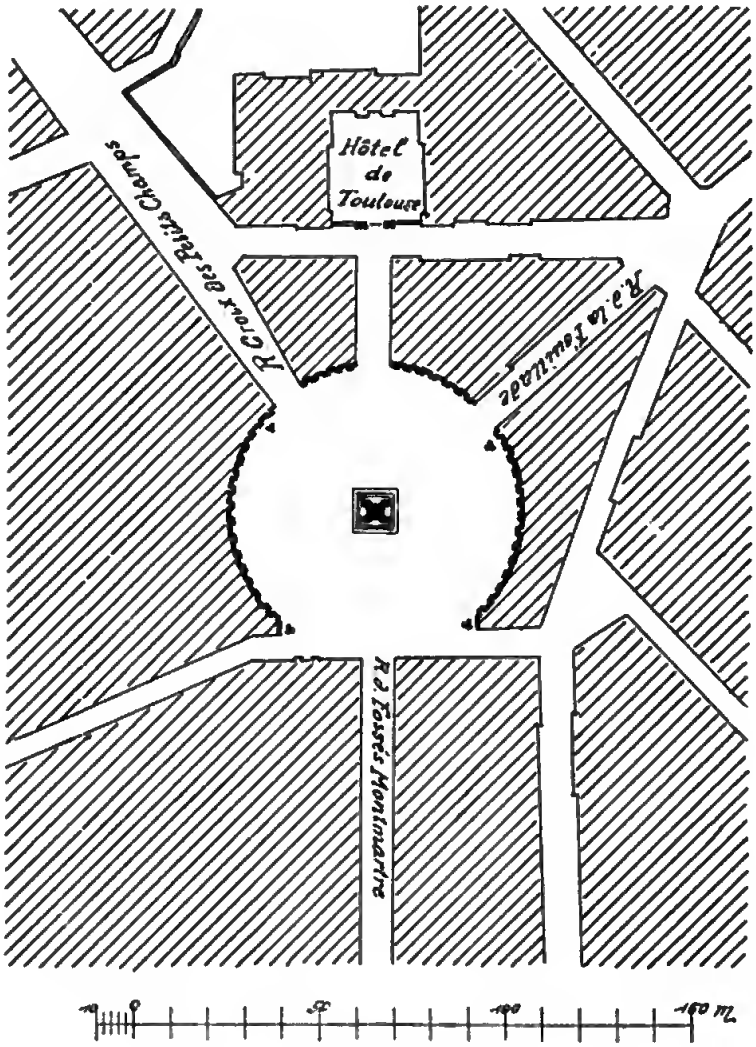
26. Die Ausbildung des Sternplatzes.

Zu Ehren Ludwigs XIV., unter dem das mittelalterliche Paris durch Niederlage des alten Befestigungsringes, Anlage der Grands Boulevards und Straßendurchbrüche sich verjüngt, wird 1685—87 die Place des Victoires vom Duc de la Feuillade mit Unterstützung der Stadt Paris angelegt[50]). Der Entwurf von J. H. Mansard, die Bauleitung durch Prédot. Der Platzgrundriß (Abb. 34 nach Verniquet) bildet einen Kreis, der an einer Seite von einer vorbeilaufenden Straße abgeschliffen ist. Der Raum öffnet sich nach sechs Straßen, ohne in den Wandabschnitten symmetrisch zu sein. Von diesem laufen die Rue des Fossés Montmartre (heutige Rue d'Aboukir), de la Feuillade und des Petits-Champs nach verschiedenen Stadtquartieren gradlinig durch. Die umschließenden Fassaden durch eine jonische Pilasterordnung über zwei Geschosse gegliedert, mit kräftigem Sockelgeschoß und Mansardendach. Das Hôtel de Toulouse von F. Mansard, auf dessen Hofportal die kurze Rue de la Vrillière zuführt, gibt dem Platz die leichte barocke Richtung, ohne ihn zu beherrschen. — Heute steht an Stelle dieses Hôtels die Banque de France, die Platzarchitektur haben zur Hälfte höhere und für den kleinen Platz zu stark reliefierte Neubauten ersetzt. Die Straßenzüge teilweise verändert.

In der Mitte des Platzes wurde 1686 das vergoldete Bronzestandbild des Königs von Desjardins, gekrönt von einer Victoria, enthüllt. Die Gruppe als geniale Komposition ge-

[50]) Blondel, a. Anm. 44 a. O. III, pag. 34 ff., tab. 330 u. 331. Ferner Regnier Desmarais, Description du Monument érigé à la gloire du Roi. Paris 1686; Donation et substitution par le Duc de la Feuillade, le 29 juin 1687. Paris 1687.

lobt; nach den erhaltenen Abbildungen scheint dies Lob übertrieben. Sie stand auf einem quadratischen Marmorsockel, an dessen Ecken Bronzefiguren angeschmiedet waren, die Na-



34. Place des Victoires von Paris.

tionen darstellend, über die Ludwig XIV. triumphierte. Vier vergoldete eherne Fanale am Platzrand auf Betreiben der zu ihrer Unterhaltung verpflichteten Erben des Herzogs 1718 wieder fortgenommen. — Statt des zerstörten Denkmals seit

1822 ein neues Monument Ludwigs XIV. auf bäumendem Pferde.

Eine Plastik, die in der Mitte eines runden, nach allen Richtungen gleichwertigen Platzes steht, muß, um künstlerisch berechtigt zu sein, von allen Seiten eine gute Ansicht geben, da sie als Zentrum eines Raumes selbst mit Hilfe der zuführenden Straßen nicht dem Betrachter einen Standpunkt anweisen kann. Es wird nicht das gewöhnliche sein, daß eine einzelne Figur von allen Seiten ein deutliches Gegenstandsbild darbietet, in ihrem Motiv klar wird; denn die Zentralstellung verlangt die höchste Anspannung des Plastikers. Am ehesten wird sich die Aufgabe bei nackten Figuren bewältigen lassen, z. B. einer Brunnenfigur, die mit erhobenen Armen eine Schale trägt. Bei bekleideten Porträtstandbildern kann diese Stellung allzuleicht dem Denkmal und dem Platz gefährlich werden. Das Denkmal Ludwigs XIV., mit der Hauptansicht gegen das Hôtel de Toulouse gewendet, hatte hier entschieden Mängel, auf der abgewandten Platzhälfte war eine unverdauliche Rückansicht zu schlucken. Die Differenzierung der an sich gleichwertigen Platzhälften ist bei dem kreisförmigen Grundriß besonders empfindlich (vgl. Abschnitt 34).

Das Denkmal in der Raummitte soll nicht nur plastisch befriedigen, sondern muß wie jedes andere Zusammenhang mit der Situation haben. Das Monument der Place des Victoires versuchte diesen zu gewinnen, denn wie die Berechnung[51]) zeigt, waren seine Verhältnisse und die des architektonischen Hintergrundes so gewählt, daß sich der Sockel gegen das schwere Untergeschoß der Fassaden, die Plastik aber gegen die befreite Pilasterordnung für denjenigen stellte, der den Platz betrat. Diese Zusammenordnung von Plastik und Arckitektur ist für das folgende Jahrhundert in Frankreich typisch (vgl. Abschnitt 29). Auf der Place des Victoires löste sie sich aller-

[51]) Platzdurchmesser 78 m. Gesamthöhe der umgebenden Architektur 19 m, davon 6 m Untergeschoß, 9½ m Hauptgeschoß, 3½ m Dachgeschoß. Denkmalhöhe 8 m, davon Sockel fast 4 m, Figur etwas über 4 m.

dings beim Näherschreiten schnell, die gesteigerten Größenmaße des Denkmals ließen es über die Architektur hinauswachsen.

Mit der Anlage dieses Platzes, die noch reinerer Durchbildung fähig war, sprach sich der französische Architekt darüber aus, wie er einen guten Stadtplatz verlangte. Nicht als abgeschlossenen Raum der Renaissance, nicht mehr als untergeordneten Vorplatz des Barock, sondern als selbständigen, regelmäßigen Zentralraum, der die Straßen sammelnd aufnimmt, im Stadtplan den Straßen einen Richtungspunkt gibt. Der Platz soll sich aus der Zusammenführung mehrerer Straßen entwickeln. »Die natürliche Lage der Plätze ist dort, wo mehrere Straßen sich kreuzen. Ihre Größe beugt den Verkehrsverwicklungen vor, die das Zusammentreffen dieser Straßen notwendiger Weise verursachen würde«[52]). »Um schön zu sein, muß der Stadtplatz ein Zentrum bilden, von dem aus man leicht nach verschiedenen Quartieren gelangen kann, und der umgekehrt schnell von verschiedenen Quartieren zu erreichen ist. Darum ist es notwendig, daß mehrere Straßen so auf ihn münden, wie die Wege eines Parks auf ein großes Rondel[53])« (vgl. Abschnitt 12). Patte[54]) nennt die Place des Victoires, obwohl ein wenig klein, die einzige wirklich gute Anlage von Paris, die noch zu seiner Zeit vorbildlich sei. Allerdings sei die Ungleichheit der Wandabschnitte zu vermeiden.

Immer wieder wird von der guten Platzanlage vor allem verlangt, daß sie »bien percée« sei, und dies ist in den engen, verbauten Städten so wohl zu verstehen: man wünscht Freiheit der Bewegung des Blickes. Durch die Öffnung der Wandungen aber wird die Raumwirkung eines Platzes nie und nimmer zerstört; denn, um es mit Entschiedenheit zu betonen: das Bleibende seines Raumes beruht nicht in der lückenlosen Umbauung, sondern in der Behandlung seiner Wände. Selbst stark durchbrochene Plätze wirken durch markante, übereinstimmende

---

[52]) Laugier, a. Anm. 47 a. O. pag. 168.
[53]) Laugier, a. Anm. 46 a. O. pag. 189.
[54]) Patte, a. Anm. 45 a. O. pag. 258.

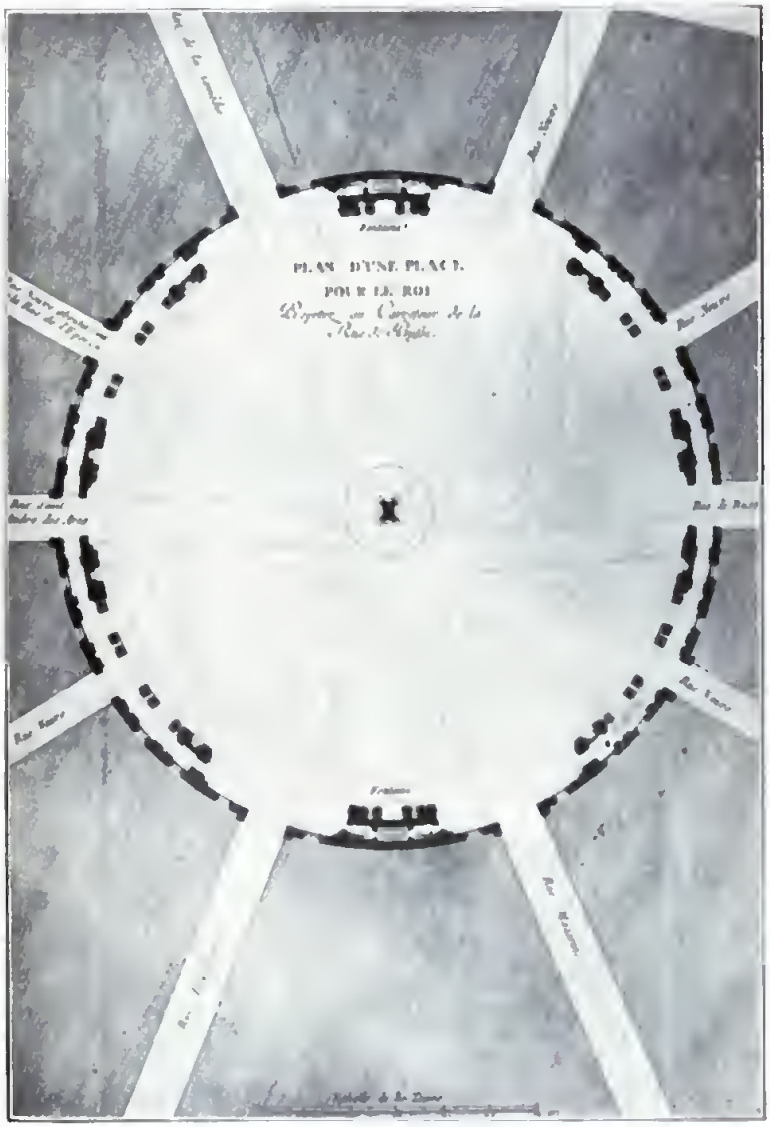
Ausbildung ihrer Fassaden räumlich und die Straßenausblicke erweitern nur den Raum, wenn sie in richtigem Verhältnis zum Platz stehen. Auf dieses richtige Verhältnis, das zu finden in jedem Fall dem Stadtbauer überlassen bleiben muß, kommt allerdings viel an. Bei der bildlichen Komposition wird der Wert dieser erweiternden Durchblicke für die räumliche Wirkung ohne weiteres zugegeben. In der modernen Theorie von der Platzbildung aber tut man sich etwas darauf zugute, diese einfache Erkenntnis als falsch zu verwerfen. Eine spätere Generation, die ein entwickelteres Raumgefühl wie die unsrige besitzt, wird an den »geschlossenen Plätzen« neuer Stadtanlagen eine spöttische Kritik üben.

Welcher hervorragenden Ausbildung der Sternplatz fähig wäre, zeigt das von Patte[55]) wiedergegebene Projekt von Rousset für eine Place Louis XV in Paris, die zwischen Seine und Boulevard Saint Germain angenommen ist (Abb. 35, Toise = 1,95 m). Indem Rousset sechs von den zehn auf dem Platz zusammenlaufenden Straßen, von denen keine übertrieben lang ist, mit einer zusammenhängenden trefflichen Portaldekoration überbaut, gibt er dem Platzraum nach zwei Seiten einen festen Halt, ohne ihm den Charakter des guten Stadtplatzes zu nehmen, der die aufgebrochene Blüte der Straßen ist. Fontänenanlagen gegenüber den freimündenden Straßen fangen die Bewegung derselben ab. Das Verhältnis von Straßenbreite, Platzdurchmesser und Platzwand ist so gewählt, daß der Blick nicht über den Platz hinweg zur gegenüberliegenden Straße hinausgleiten kann. Das schlanke Monument in der Mitte erscheint als Point de vue aller vier graden Hauptstraßen.

Die ideale Vollendung des monumentalen Sternplatzes wäre allerdings, diese zum Platzraum wohl proportionierten

---

[55]) Monumens érigés en France à la gloire de Louis XV. Paris 1765. Der Anhang »Choix des principaux projets qui ont été proposés pour placer la Statue du Roi dans les différens quartiers de Paris«, Resultate einer 1748 ausgeschriebenen Konkurrenz, bietet das wichtigste Material für die Ästhetik des französischen Monumentalplatzes zur Zeit Ludwigs XV. Abbildung des erwähnten Platzes tab. 55 und 56, Text pag. 206.



35. Projekt für eine Place Louis XV von Rousset.

Digitized by Google

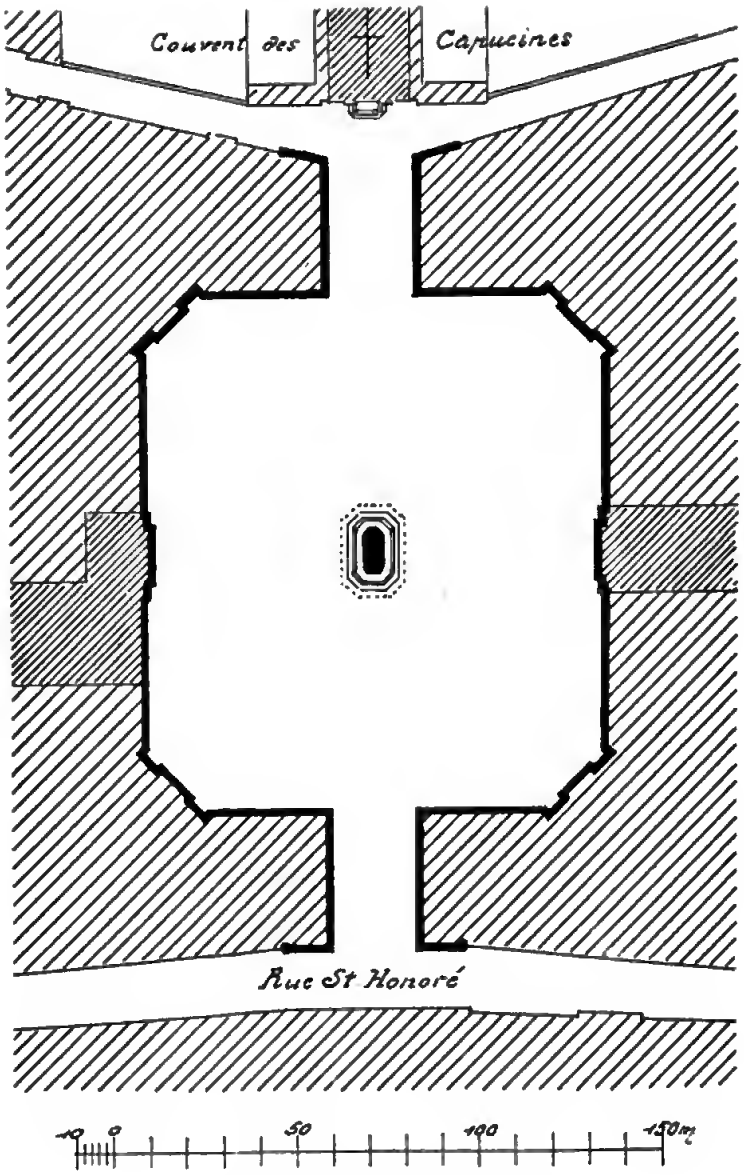
Strahlenstraßen in einer entsprechenden Tiefe durch bedeutende Architekturen zu endigen und nicht den Abschluß der Perspektive und der malerischen Auflösung der Form zu überlassen. Die französische Stadtbaukunst (vgl. Abschnitt 30) achtet auf derartige Straßenabschlüsse, einen so vollendeten Sternplatz hat sie jedoch nicht geschaffen. Selbst für Plätze, deren raumbildende Funktionen schwach, würde mit dieser Disposition eine gute räumliche Wirkung herausgebracht werden, und vielleicht hat diese Gestaltung noch eine Zukunft.

Zu gewaltigen Dimensionen wurde diese Platzform in der Place de l'Etoile von Paris gesteigert, von der zwölf breite Avenues ausgehen. Auf der ansteigenden Mitte erhebt sich das Massiv des Arc de Triomphe, das einen Anblick aus großer Ferne verträgt, und dessen zweifache, kreuzförmige Durchbrechung es im Gegensatz zu den nur zweifrontigen Stadttoren für die Zentralstellung geeignet macht. Die Anlage begonnen unter Napoleon I, beendigt 1836.

Der Sternplatz gewinnt im XVIII. Jahrhundert seine Berechtigung im Städtebau. Er muß es sich gefallen lassen, im XIX. vom ödesten Reißbrettschematismus mißbraucht und herabgewürdigt zu werden.

27. Der rechteckige Monumentalplatz.

Auf Anregung von Louvois, dem Generalintendanten der königlichen Baulichkeiten, kaufte Ludwig XIV. 1685 das Hôtel Mercœur, das vormals dem legitimen Sohn Heinrichs IV. César de Vendôme gehörte, mit dem zugehörigen Terrain an, um hier nach dem Entwurf von J. H. Mansard um einen großen rechteckigen Platz die königliche Bibliothek, sämtliche Akademien, die Münze und das Gesandtschaftspalais zu vereinen. Eine Seite des Platzes sollte die Rue St. Honoré mit einer bedeutenden Architektur bilden, die Straße vom Couvent des Capucines unter einem prächtigen Triumphbogen auf der gegenüberliegenden Seite münden. Schon war mit der Aufführung der Bauten begonnen, als der Tod Louvois' und finanzielle Schwierigkeiten die Arbeiten zum Stocken brachten. 1699 überwies der König das ganze Terrain



36. Place Vendôme von Paris.

der Stadt Paris mit der Verpflichtung, nach einem neuen bescheideneren Entwurf von Mansard einen Platz anzulegen. Die Stadt wiederum überließ das Terrain einem Unternehmer Masneuf, der bis zum 1. Oktober 1701 die Fassaden der neuen Place Louis le Grand oder Vendôme, welcher Name ihr heute geblieben, vollendete. Die Grundstücke hinter denselben wurden in Teilen verkauft und von verschiedenen Architekten ausgebaut [56]).

Der Platz bildet ein Rechteck mit abgestumpften Ecken, die den Platzwandungen eine für das Auge angenehme Konkavität geben (Abb. 36 nach Verniquet). Seine Fassaden mit der üblichen großen französischen Ordnung gegliedert, die sich einzig für den großen Raum eignet. Er öffnet sich nur in zwei kurzen, sich gegenüberliegenden Straßen zur Rue St. Honoré und gegen die geringe Fassade des Couvent des Capucines. Der Raum ist also kurz abgeschlossen und gerade hier setzt die spätere Kritik an. Erst Öffnungen und Ausblicke machen einen Platz vollkommen [57]). Patte (a. Anm. 45 a. O. pag. 257) sagt, die Place Vendôme gleiche nur einem großen Hof, und Poncet de la Grave (a. Anm. 45 a. O. III, pag. 175) nennt sie gar ein Grab. Gleichzeitig mit dem Bau der Rue de Rivoli (seit 1802) wurden dann auch, wozu schon Laugier geraten, die beiden Straßen als Rue Castiglione und Rue de la Paix weiter durchgebrochen. Vorteilhaft ist diese nachträgliche Veränderung für den Platz nicht: der Verkehr durchspült den Platzraum in einer Richtung ohne ein optisches Gegengewicht durch eine Querbewegung zu erhalten, bestände dies auch nur in einer stärkeren Betonung der Langseitenmitten.

In der Mitte des Platzes war bereits 1699 dem König vom Duc de Gesvres, dem Gouverneur der Stadt, ein ehernes Reitermonument errichtet, ein Werk von Fr. Girardon, Ludwig XIV. als antiken Heros in der Haltung des Marc Aurel auf dem Kapitol darstellend. Die Höhe des ganzen Monuments mit 17 m eine beträchtliche, davon kamen auf den weißen Marmor-

---

[56]) Legrand, Description de Paris. Paris 1818. I. pag. 17 ff., tab. III.
[57]) Mercure de France. Decembre 1748. pag. 96.

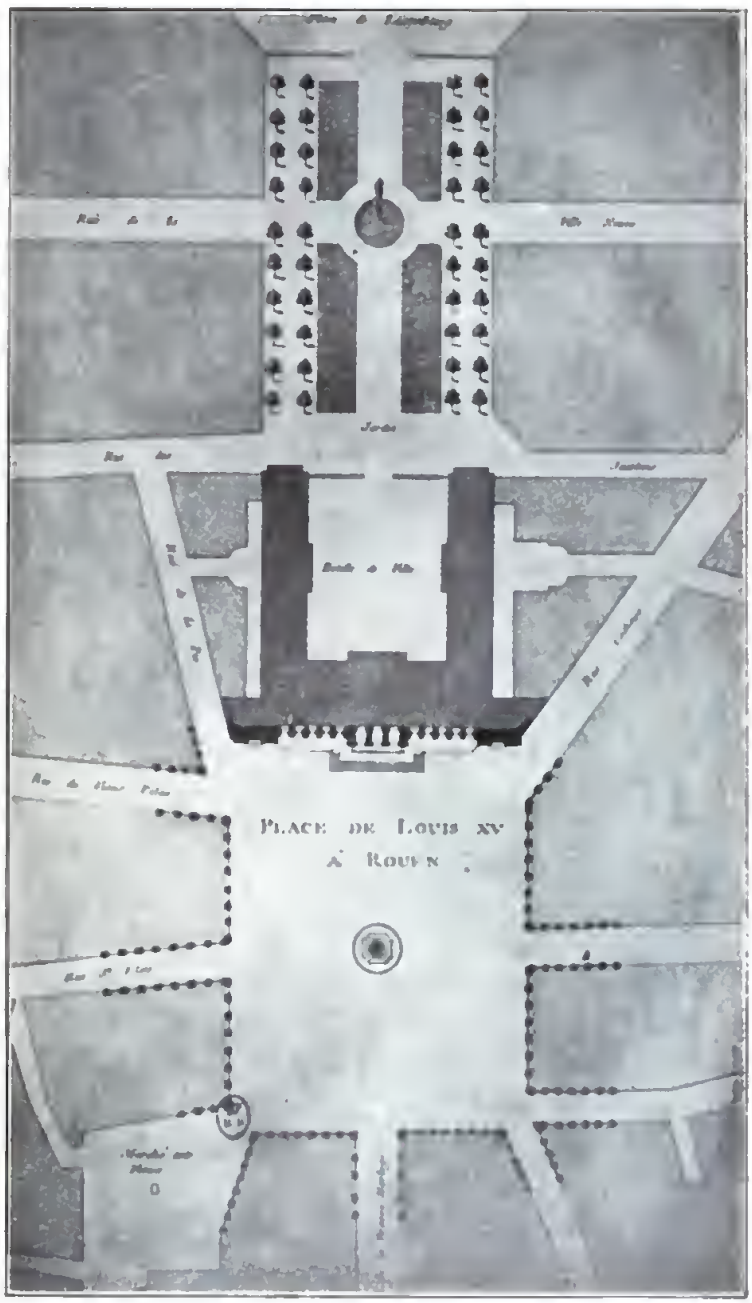
37. Place Vendôme von Paris mit der Vendômesäule.

Digitized by Google

unterbau 10 m, auf das Bronzebild 7 m. Der Sockel war somit in den Platzraum gebettet, und da er im Detail wie seiner lichten Farbenwirkung wegen nicht wuchtete und in seiner Form den Platzgrundriß wiederholte, gab er einen guten Zentralbau ab, während die Reiterfigur sich hoch gegen den silbrigen Pariser Himmel abzeichnete. Die Photographie (Abb. 37; die Höhe von Sockel und Bronzebild ist auf der Säule durch Querstriche abgetragen) ist von dem äußersten Platzrand aus aufgenommen; für den vorübergehenden Betrachter mußte das Denkmal in der Mitte bedeutend gegen die umgebende Architektur wachsen, die Reiterfigur wurde also nicht von dem Dachbau zerschnitten. Die Größenverhältnisse eines Monumentes werden von der Situation und dem bildhauerischen Vermögen abhängen. Der römische Barock vermied überhaupt das plastische Monument auf seinen großen Plätzen. Ob mit dem einstigen Denkmal Ludwigs XIV. nicht die Grenzen eines guten Verhältnisses zwischen Monument und Platzraum, so daß beide sich gegenseitig steigern, erreicht sind? Laugier (a. Anm. 47 a. O. pag. 74) kritisiert es schon als zu gewaltig. Das Denkmal Friedrichs des Großen unter den Linden in Berlin mißt, um einen Vergleich zu haben, nur 13,5 m Höhe. — 1806 begann man mit der Errichtung der bronzebekleideten Vendômessäule zu Ehren Napoleons, ein Abbild der Marc Aurelsäule in Rom. Diese Säule beeinträchtigt stark die architektonische Wohligkeit des Platzes, gegen die erdrückende Mächtigkeit des schweren, schwarzen Sockelblockes können die zarten Fassaden nicht mehr aufkommen.

Die späteren rechteckigen Monumentalplätze des XVIII. Jahrhunderts in Frankreich vermeiden es, den Raum gegen die Straßen abzuschließen. Durchgebrochene breite Straßen haben die Wirkung dieser Plätze meist verändert. So hat die Place Royale von Reims, die Legendre seit 1756 erbaute, durch die sie durchschneidende Rue Cérès viel eingebüßt, die Place de Louis XV von Rouen[58]) (Abb. 38 nach Patte) ist infolge

[58]) Vgl. für diese und mehrere der folgenden Platzanlagen Patte a. Anm. 55 a. O., dessen Werk die Abbildungen entnommen sind.

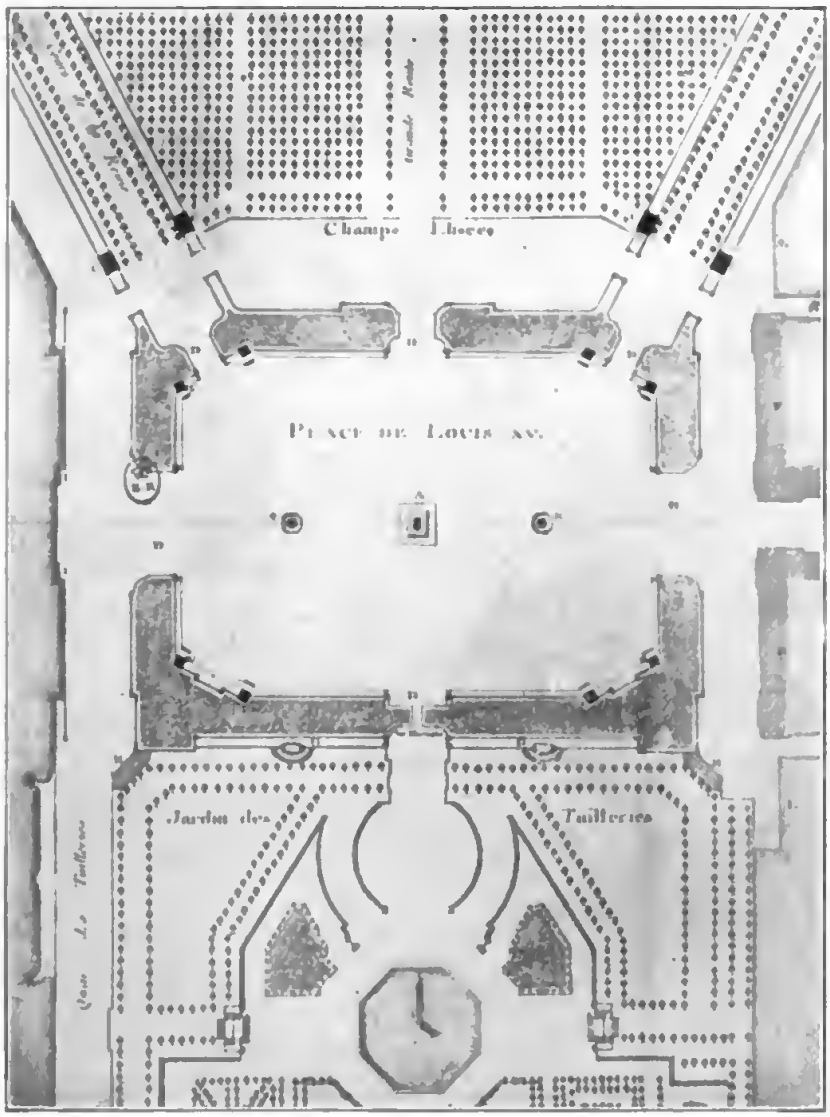


38. Place de Louis XV von Rouen.

der späteren ebenso gründlichen wie öden Stadtkorrekturen verschwunden. Die Anlage dieses letzten Platzes (93 : 107 m) wurde mit dem Neubau des Hôtel de Ville von Lecharpentier entworfen. Die Platzwandungen in der üblichen Weise durch jonische Pilasterstellung gegliedert, die Fassade des Stadthauses durch stärkeres Relief hervorgehoben. Die einmündenden Straßen möglichst weit gerade durchgeführt. Von dem Vestibül des Stadthauses sah man als Abschluß der Rue de la Grosse Horloge die Kathedrale. In der Mitte des Platzes ein Denkmal Ludwigs XV. von Lecharpentier und Lemire: drei auf einem Säulenstumpf kniende Krieger, den König auf einen Schild erhebend, gut als Rundkomposition gedacht.

Schon jenseits des Stadtplatzes steht die Place de Louis XV von Paris, jetzige Place de la Concorde, durch das starke Mitwirken des Gärtnerischen und Landschaftlichen. Auf dem ausgedehnten Gelände an der Seine, das zwischen dem Tuileriengarten und den Champs-Elysées lag und den Faubourg St. Honoré vom Fouburg St. Germain trennte, dessen Hauptreiz seine landschaftliche Umgebung ausmachte, war es schwierig, einen Platz anzulegen, der diesen Reiz bewahrte, und dessen Raumwirkung sich doch genügend schloß. Dies letzte erreicht auch nicht die endgültige Gestaltung (1753—63), die eine Kombination verschiedener Konkurrenzentwürfe durch J. A. Gabriel ist. Der beigegebene Platzgrundriß (Abb. 39 nach Patte) erübrigt eine eingehende Beschreibung, die zeitgenössische Berichte ausführlich geben[59]). Der Platz gefaßt durch die Stützmauern der Rampen des königlichen Gartens (*G*), durch die beiden in ihrer zierlichen Fassadenbildung für die große Platzfläche nicht genügenden Architekturen rechter Hand (*F*), zwischen denen die Rue Royale gegen die Madeleine führt, durch die Baumwand der 1754 bepflanzten Champs-Elysées. Gegen die Seine, über die jetzt eine Brücke gespannt, sollte ein skulpturgeschmückter Quaivorbau (*I*) einen

[59]) Verschiedene Aufsätze im Mercure de France, Juillet 1748 — Mars 1749; ferner im Heft Août 1763, den auch Patte für seine eingehende Beschreibung a. Anm. 55 a. O. benutzt.



39. Place de Louis XV (de la Concorde) von Paris.

Abschluß geben. Die Höhe dieses Rahmens genügt durchaus nicht für die Darstellung eines Raumes, die Platzanlage bleibt Landschaft. »Entourée de jardins et de bosquets, elle ne présente que l'image d'une esplanade embellie au milieu d'une campagne riante, et d'où l'on apperçoit divers Palais dans l'éloignement« (Laugier a. Anm. 47 a. O. pag. 172). 4½ m tiefe und 24 m breite Gräben, gefaßt von kräftigen Balustraden, befestigen den Innenraum und verkleinern die Fläche. Bei der Umgestaltung des Platzes durch Hittorf (1854) wurden sie zugeschüttet, die innere Balustrade, die bestehen blieb, verkümmert jetzt auf der gewaltigen Fläche.

In der Platzmitte stand das Denkmal Ludwigs XV. von Bouchardon, eine 5 m hohe eherne Reiterfigur auf einem fast 7 m hohen Marmorsockel. Enthüllt am 20. Juni 1763. Laugier (a. Anm. 47 a. O. pag. 75) beurteilt sie als sehr gut zum Platz proportioniert und von trefflicher Erscheinung. »Ihre zentrale Stellung macht sie zwar dem Blick von allen Seiten zugänglich und die Entfernungen sind beträchtliche, aber die Statue zeichnet sich gegen die freie Luft und bleibt wirksam trotz der Entfernung.« Der großen Bronzefigur, die als Silhouette wirkt, schadet eine weitere Blickdistanz nicht, das Gegenstandsbild, ganz in das Sehzentrum fallend, gewinnt sogar (vgl. Abschnitt 5).

Abgestimmt war die Erscheinung des Denkmals vorzüglich gegen den Tuileriengarten. Die hufeisenförmig ansteigende Rampe dieses schönen Gartens scheint die Ankunft des Königs vorzubereiten; zu beiden Seiten des Pont Tournant am Ende der Terrassen (*G*) halten fanfarenblasend Siegesgöttinnen auf bäumenden Rossen, ihre Breitseiten dem Garten zuwendend, als Krönung der ganzen Komposition dann das Monument des Königs. »On croit voir un champ de gloire qui s'ouvre au bout de cette promenade« (Patte)[60]. Man bemerke neben der rein künstlerischen Lösung das Hervortreten eines gedachten Inhalts, der bei den meisten Monumenten unserer Zeit der einzige bleibt.

---

[60]) Sein Anm. 55 angeführtes Werk gibt in einer hübschen Kopfleiste diese Ansicht wieder.

Vor dem zerbrochenen Sockel des Denkmals wurde Ludwig XVI. enthauptet. Die Errichtung einer Nationalsäule auf der Platzmitte unterblieb nach einer Probe mit einem 55 m hohen Holz- und Leinwandgerüst[61]). Unter Ludwig Philipp wurde dann (1836) von Lebas der Obelisk aus Luksor errichtet, dessen Wirkung jedoch, mit der der Obelisken in Rom verglichen, sehr schwach ist: dem Platz fehlt jede Spur des römischen Raumgefühls und seiner gewaltsamen Mächtigkeit, das den erstarrten Kraftstrahl des Obelisken emporgetrieben zu haben scheint. Die schon früher geplanten Fontänen kamen erst mit dem Obelisken zur Aufstellung und verdecken den Ausblick zur Madeleine; an hundert Laternenpfähle zerreißen die Platzfläche.

Die malerischen Schönheiten der weiten Anlage haben die Veränderungen trotzdem nicht zu zerstören vermocht, und sie sind es, die den etwas überschwänglichen Ruhm der Place de la Concorde begründen.

28. Nancy.

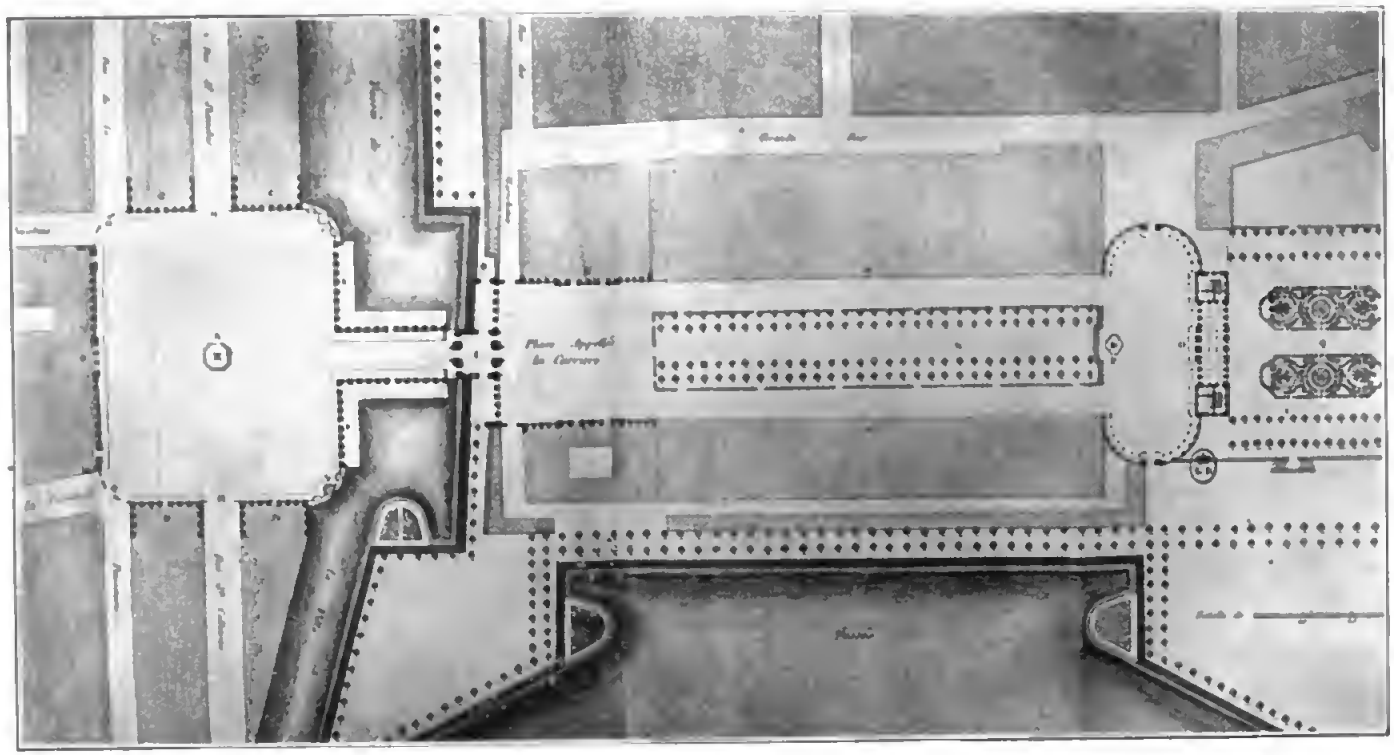
Die bedeutendste französische Platzanlage, nicht infolge ihrer Kostbarkeit und Mächtigkeit, sondern um ihrer wundervollen Raumverhältnisse willen, besitzt Nancy, das in der Geschichte des französischen Städtebaus wohl eine ausführliche Sonderstudie verdiente. Bereits unter Leopold († 1729) hatte man mit dem Ausbau der vergrößerten Stadt begonnen; doch erst Stanislaus Lesczinski, der mit Hilfe seines Schwiegersohnes Ludwig XV. nach Verlust von Polen das Herzogtum Lothringen erhielt, gab ihr den monumentalen Kern durch die

---

[61]) Legrand a. Anm. 56 a. O. II, pag. 26 bemerkt hierzu: Pourquoi, lorsqu'il est question de bâtir des édifices qui doivent faire époque dans l'histoire de l'art, n'imiteroit-on pas un pareil exemple? Que de temps on gagnerait, que de changements dispendieux on éviterait! . . . . l'artiste aurait au moins cet avantage inappréciable de receuiller l'opinion publique et de pouvoir sur tout se juger lui-même avant de leguer un grand ouvrage à la posterité.

Anlage der Place Royale. Der Grundgedanke zur Komposition rührt von Stanislaus selbst her, mit der Ausführung wurde E. Héré de Corny betraut. In der kurzen Zeit von nicht vier Jahren (1752—55) waren alle Arbeiten vollendet, und Ludwig XV. nahm persönlich an den Feierlichkeiten teil, unter denen am 26. November 1755 sein Bronzestandbild, eine Schöpfung Guibals, enthüllt wurde. In der Revolution vernichtet, wurde das Denkmal 1831 durch ein ähnliches für Stanislaus Leszczinski ersetzt, dessen Sockel um ein geringes höher geraten.

Die Gesamtanlage besteht aus drei Platzräumen, in innigster Verbindung untereinander durch ihre architektonische Behandlung (Abb. 40 nach Patte). An dem rechteckigen, durch das Monument (*A*) ausgezeichneten Platz das Hôtel de ville (*B*), die Fassade eine korinthische Pilastergliederung auf Sockelunterbau mit reicher Attika ohne starkes Relief. Zu seinen Seiten münden Straßen, von denen die Rue de la Primitiale auf den Mansardschen Dom (1703—40) zuführt. Die Mitten der beiden Platzflanken in gleicher Architektur (*C*, *D*) von graden Straßen durchbrochen. Alle diese Straßen durch vergoldete Gitter (*G*, *H*) vom Platz getrennt, Gitter, so köstlich, wie sie nur die französische Schmiedekunst geschaffen, würdig, die Königsgärten unserer Märchen zu umschließen. An den Ecken gegen den Stadtgraben reichvergoldete figürliche Brunnengruppen mit schmiedeeiserner Gitterarchitektur (*F*). Eingeschossige Quaderarkaden (*E*), die jetzt ausgebaut sind, begrenzen das Untergeschoß der Paläste fortführend den Platz nach der vierten Seite und treten gegen einen Triumphbogen (*I*) von kräftigem Relief zurück. Man betritt durch diesen Bogen die langgestreckte, von symmetrischen Häusern (*M*) gefaßte Carrière, von der aus gesehen der Bogen das Monument rahmt (Abb. 41). Nach Abtrennung eines quadratischen Vorraums für das Triumphtor in besonderer architektonischer Ausgestaltung (*K*, *L*) ist die Carrière durch eine Allee geschnittener Lindenbäume zu einem Wandelgang (*N*) ausgestaltet, dessen beide Eingänge schmiedeeiserne Gitter schließen, und den seitlich Balustraden mit Vasen und Kindergruppen gegen den Fahrweg abgrenzen. Das schon von Mansard erbaute Palais du



40. Place Royale von Nancy.

41. Triumphbogen der Place Royale von Nancy.

Gouvernement (*O*), gegen das er führt, bereitet ein ovaler Platz vor, dessen schöne Fassung das Motiv des unteren Palaisgeschosses fortsetzt (Abb. 42). Das kräftige Relief des Palais für den Anblick aus größerer Entfernung berechnet. Durch das früher offene Vestibül sah man in den stilisierten Garten. Auf den Seiten des Platzes öffnen sich Durchgänge gegen die alte Stadt und zu einer Allee, die heute zum Parkgarten der Pepinière führt. — Der kleine Obeliskenbrunnen (*P*) ist heute verschwunden. An Stelle des Stadtgrabens Parkanlagen, die Logik der Anlage infolgedessen nicht mehr so stark wie ehemals, doch ist der alte Eindruck nicht zerstört.

In der Gruppierung der Räume wird das Auge geführt und nimmt darum leicht und freudig die räumlichen Beziehungen wahr. Die Bewegung des rechteckigen Platzes sammelt sich durch das Ansteigen der Kontur der platzbildenden Architektur vom Triumphtor aus gegen das Hôtel de ville, es zum herrschenden Bau erhebend, gleichzeitig aber flutet sie zurück gegen die Carrière, da der Ausgang zu dieser monumental verstärkt. Das wirksame Relief des Tores und des Palais du Gouvernement hält die Carrière in wundervollem Gleichgewicht, die Rundung des Platzes vor dem Palais wirkt als wohllautender Abschluß, nicht als stürmisches Finale. Und wieder zurück wendet sich der Blick ungehemmt in die Tiefe der Carrière gegen die Triumphpforte, unter der das Königsmonument erscheint, während die reiche Attika des Stadthauses und die Türme des Domes die Situation zu festlicher Stimmung steigern.

Die farblosen Abbildungen vermögen durchaus nicht den hinreißenden Eindruck dieser Anlage wiederzugeben. Die reichen Töne der Architekturen, das Schwarz und Gold des Gitterwerks, das kräftige Grün der Baumkronen, verschleierte Fernblicke, alles im wechselreichen Spiel des Lichtes unter der Wölbung eines blauen, bald blaßroten oder dumpfgrauen Himmels, — diese Farben geben dem Ganzen einen Zauber, der die Teile zu einer einzigen großen, leuchtenden Schönheit zusammenschmilzt. Hier spürt man die malerische Kultur des Zeitaltesr,

42. Teilansicht der Place Royale von Nancy.

die mit der architektonischen eine seltsam schöne Harmonie eingegangen ist[62]).

29. Situation des Monumentes.

Der Zentralbau des französischen Monumentalplatzes rechtfertigt die Aufstellung eines Denkmals in der Platzmitte; die Verbindung desselben mit der raumbauenden Architektur gibt der Gesamtsituation tektonische Einheit. Doch die Zentralstellung des Monumentes auf einem Platz ist nicht die einzige[63]). Bereits das Reiterdenkmal Heinrichs IV. auf dem Pont-Neuf findet eine besondere und außerordentlich schöne Situation (vgl. Abschnitt 24).

Leider läßt die Zerstörung sämtlicher Denkmale der Könige, denen in Frankreich bis zur Revolution allein diese öffentliche Ehrung zukam, kein Urteil aus eigener Anschauung über ihre Wirkung zu, doch ist es nicht schwer, diese sich in der Vorstellung zu rekonstruieren.

Von einem reichverzierten Bogen des Arkadenhofes im alten Hôtel de Ville von Paris war ein Standbild Ludwigs XIV. von Coyzevox (1680) gefaßt.

Die Verbindung der Statue mit einer Nischenarchitektur, in monumentaler Weise längst in Rom gebräuchlich, findet sich bei dem Denkmal, das dem zehnjährigen Ludwig XIV. gegenüber dem Pont-au-Change errichtet wurde, das im Detail wenig glücklich erscheint. Paris hat im XIX. Jahrhundert dies Motiv, das sich gut als Abschluß eines Eckgrundstückes zwischen zwei zu-

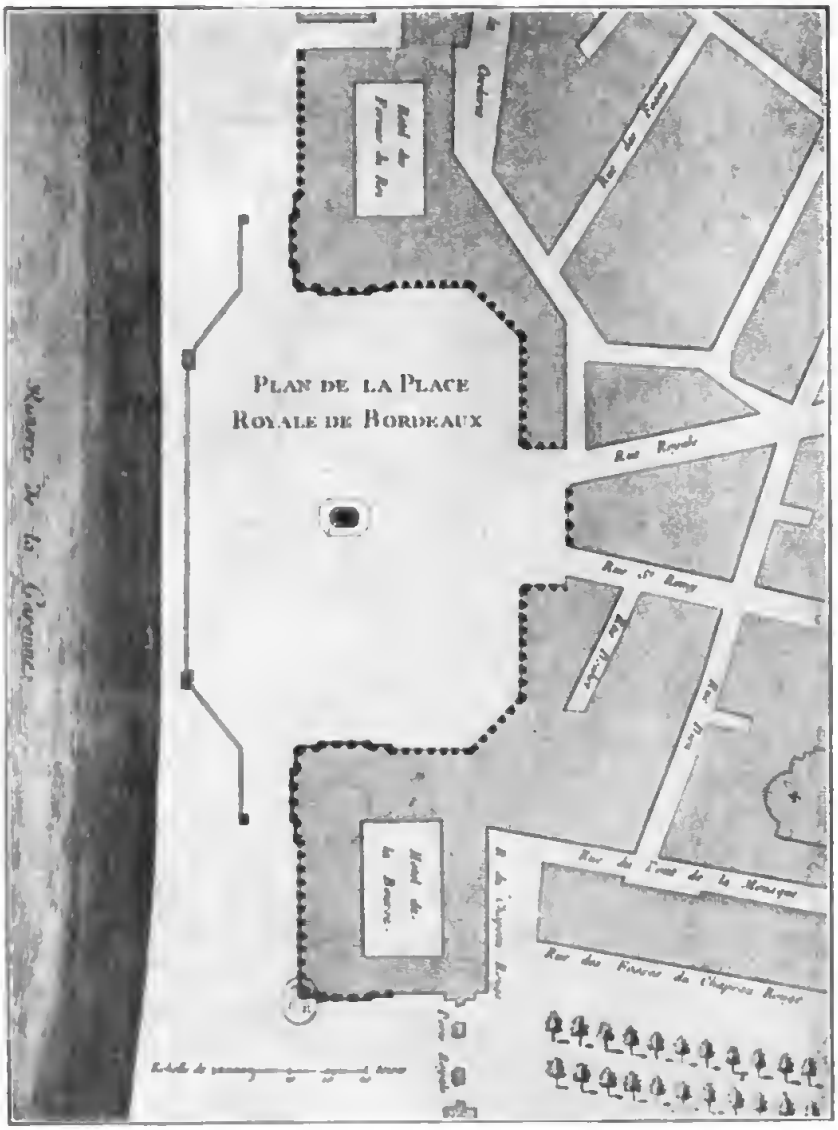
---

[62]) Mit wie feinem Verständnis analysiert Laugier a. Anm. 46 a. O. pag. 284 ff. das Grün der Gärten! Ein Gärtner müßte ein Maler sein, um Farbenharmonien und Nuancen in höchster Feinheit zu verwenden.

[63]) Laugier, a. Anm. 46 a. O. pag. 192: »Rien n'est plus raisonnable et mieux pensé, que de préférer les places à tout autre endroit, quand il s'agit d'élever un monument destiné à immortaliser la memoire des bons Rois: mais il seroit absurde d'établir pour principe, qu'à chaque statue il faut absolument une place«. Im folgenden weist er auf das alte Rom hin, ohne jedoch Genaueres über die Stellung seiner Monumente zu sagen.

sammenlaufende Straßen stellt, öfter wiederholt: Fontaine Molière (1844), Fontaine St. Michel (1860) als Ersatz der einstigen kleinen von Bullet (1687). Das Wasser bleibt hier Nebensache. Sehr bedeutsam gesteigert diese Nischenarchitektur in dem Monument Ludwigs XV. zu Rennes, dessen Entwurf von Gabriel stammt. Zu beiden Seiten des neuen Uhrturmes schieben sich das Präsidialgebäude und das Hôtel de Ville vor. Das Untergeschoß des Turmes ist zu einer fast 9 m hohen und 4 m breiten Nische ausgebaut, in der das Standbild des Königs von Lemoine stand (1754). — Diese große Nischenarchitektur auf der heutigen Place de la Mairie noch erhalten. Gegenüber das neue Theater zieht die Wirkung auseinander, zudem durchschneidet eine breite Straße jetzt den Platz.

Als ins Riesige gesteigerte Nischenräume erscheinen Platzanlagen, die nur auf drei Seiten geschlossen sind und sich nach der vierten gegen eine freie Aussicht öffnen. Das römische Kapitol, obgleich aus wesentlich anderer Raumauffassung heraus geschaffen, wird nicht ohne Einfluß gewesen sein. An dem Knie der Garonne mit weitem Blick über den Hafen von Bordeaux öffnete sich ehemals die Place Royale (Abb. 43 nach Patte), die von Gabriel angelegt wurde (vollendet 1743). Auf beiden Flanken des abgestumpften Rechtecks öffentliche Gebäude. Die Gliederung ihrer Fassaden, jonische Pilasterordnung auf Sockelgeschoß, über die anderen Privathäuser der rückliegenden Platzwand herumgeführt. In der Mitte dieser Rückwand ein isolierter Pavillonbau. Gegen den Fluß war eine reiche Quaimauer projektiert, an deren Stelle heut eine Freitreppenanlage getreten. Das Ganze ausdrücklich für den Anblick vom Hafen berechnet. Ob das eherne Reiterdenkmal Ludwigs XV. von Lemoine dann gegen die Architektur gebunden worden wäre? Für das Fernbild wäre dies nicht günstig gewesen, das Relief der Architektur sprach zu stark, um einen ruhigen Grund zu geben. — Bei der Korrektur des rückliegenden Stadtteils wurde zunächst die Platzrückwand aufgebrochen. Die heutige Place des Quinconces, der die Reste der alten Anlage dann gänzlich geopfert wurden, hat nichts



43. Place Royale von Bordeaux.

von dem ursprünglichen Nischencharakter bewahrt. Sie ist viel zu groß (330 : 390 m) und mit Bäumen vollgestopft.

Durchgearbeiteter und zur Zentralstellung des Monuments überleitend taucht die gleiche Idee neben mehreren ähnlichen Entwürfen in dem Vorschlag auf, den der Architekt und Bildhauer Slotz für die Situation eines Neubaues des Hôtel de Ville und die Aufstellung der Statue Ludwigs XV. zu Paris bei der Anm. 55 erwähnten Konkurrenz einreichte. Die zwischen der Rue St. Pères und der heutigen Rue Bonaparte angenommene Platznische, von dem Flügelbau des Stadthauses gebildet, ist bedeutend flacher wie diejenige von Bordeaux gehalten und an den inneren Ecken abgerundet. Der Quai tritt gegen die Seine in reicher Treppenentwicklung vor und wiederholt nach dieser Seite den Grundriß der Nische, so daß eine rechteckige Platzfläche mit abgerundeten Ecken entsteht, die von der Uferstraße des Quai Malaquais in der Mitte durchschnitten wird. Im Zentrum des Platzes sollte das Reitermonument stehen, dem durchgehenden Verkehr seine Breitseiten bietend ohne den Blick auf das Hôtel de Ville zu verstellen. Das Zusammenfassen des ganzen zum ruhigen Bild nur von der Seine und dem gegenüberliegenden Louvrequai aus in günstigster Entfernung.

Eine solche Situation verlangt großen Takt vom Bildhauer und Architekten. Ist die Architektur nicht von vornherein als Hintergrund berechnet ganz ruhig gehalten, sei es nun nur für den Sockel, wenn die Statue gegen die Luft steht, oder für das Gesamtmonument, so stören sie und das Denkmal sich gegenseitig (vgl. Abschnitt 34).

Den Anspruch, das moderne Denkmal zuerst zur weiten Größe der freien Natur in ein Verhältnis gebracht zu haben, erwarb sich Montpellier mit der Aufstellung des Denkmals Ludwigs XIV. (1718), eines ehernen Reitermonumentes der Vlamen Marzeline und Utrels. Sockel von dem Pariser Ioly. Dieses Denkmal, das jetzt erneut ist, stand auf einem vorspringenden Plateau der freien Promenade du Peyrou, die sich vor den Mauern der hochgelegenen Stadt hinzog, gegen den

einarkadigen Triumphbogen der Porte du Peyrou gewendet. Der Blick nach allen Seiten über die reiche Ebene gegen das Meer, nach Osten und Westen zu fernen Bergketten ist von großer Schönheit. Das Land öffnet seine Arme dem König. Indem das Monument so gestellt ist, daß es dem aus dem Tor Kommenden vor dieser Weite in seiner vollen Größe gegenüber tritt, er sich ihm nicht langsam nähert, beherrscht es die Landschaft und verliert sich nicht in ihr. Für die Ansicht von der tiefen Ebene war das Denkmal nicht berechnet. Für Projekte, die später zur Regulierung des Plateaus einverlangt wurden, bedingte man ausdrücklich die Vermeidung jeglicher Baumpflanzung, die den Blick beschränken könnte; auch wurden höhere Aufbauten für die tieferliegenden Häuser untersagt, um die Linie des Plateaus rein zu erhalten. Die Neuzeit hat sich nicht mehr um dies Verbot gekümmert und den großen Effekt zersplittert.

Architektonische Unsicherheit und sentimentalisches Naturempfinden unserer Zeit stellt mit Vorliebe das Denkmal in die freie Natur. Diese Aufstellung ist für die Skulptur die allergefährlichste. Abgesehen von der Schwierigkeit, die es dem Kunstwerk macht, gegen die lebendige Fülle der Natur aufzukommen, verschlingt die Größe der Landschaft, weit entfernt, es auch groß zu machen, es allzu leicht. Alles wird darauf ankommen, wie man zuerst das Denkmal sieht, ob es in der Landschaft als winziges Gebilde erscheint, oder ob es wie in Montpellier den Raum beherrscht, indem es sogleich groß dem Betrachter gegenübertritt und die unbegrenzte Ferne sich hinter ihm auftut. Das riesige Niederwalddenkmal (1883) von 25 m Höhe, am Hang des Rheingaugebirges klebend, wirkt vom Rhein, für den seine Ansicht gedacht war, nur noch als Spielzeug gegen den mächtigen Hintergrund. Ein Nationaldenkmal sollte mehr darstellen wie einen Aussichtspunkt für schwitzende Touristen.

Von der reichen skulpturellen Ausschmückung der Gebäude kommt man zurück. Die einzelne Skulptur wird höher bewertet, ist nicht nur dekoratives Material, wie zur Zeit der Gotik und des Barock. Architektur und Skulptur sollen sich gegenseitig steigern. Treffende und die zerstreuten Urteile zu-

sammenfassende Bemerkungen bei Laugier a. Anm. 47 a. O. pag. 69 ff. Sei es nicht gegen die Natur, wenn Figuren dort ständen, wo niemals ein Mensch ohne Lebensgefahr sich aufhalten könne? Eine solche Stellung sei weder dem statischen Empfinden angenehm, noch der bildhauerischen Durchbildung günstig. Zudem müßten die Statuen riesige Masse annehmen, um von der Höhe der Gebäude herab noch wirksam zu sein. Da man sich dann über ihre wahre Größe irre und sie nur von gewöhnlicher Größe erschienen, täuschten sie über die Distanz und verringerten den Höheneindruck des Gebäudes: die Mächtigkeit des architektonischen Werkes litte darunter. Hiergegen habe der römische Barock verstoßen [64]). Die plastikgeschmückte Fassadennische wird somit auch theoretisch verurteilt. Gut ständen dagegen Plastiken zwischen der Säulenstellung einer Fassade auf zur Säulenbasis proportionierten Sockeln. Ihre Größe solle ein Viertel bis höchstens ein Halb der Säulenhöhe betragen. Der einzig gute Hintergrund sei die nackte Mauer ohne Verzierungen, nur oberhalb der Figur sei ein einfach klares ornamentales oder figürliches Relief zu gestatten. »Le mur derriere la statue doit être lisse, afin qu'aucun accessoire ne trouble l'effet de la statue ou du groupe.« Statuen geringer wie Lebensgröße gehörten in geschlossene Säle und Kabinetts.

Für die Aufstellung der ersten Renaissancebrunnen in Frankreich ergibt sich die gleiche Beobachtung wie in Deutschland. Man getraut sich noch nicht, durch eine Zentralstellung sie in ein dominierendes Verhältnis zum Platzraum zu bringen. Die Fontaine de Jacques d'Amboise in Clermont-Ferrand (1515), drei Becken übereinander mit reichem Skulpturenschmuck, nicht mehr in ursprünglicher Situation. Die Fontaine St. Lazare

---

[64]) »C'est une des choses qui, à Saint Pierre de Rome, empêche qu'on ne soit frappé de l'immensité du vaisseau. Sur chaque archivolte il y a de grandes figures. Quand on entre, ces figures ne paroissent pas excéder beaucoup la grandeur naturelle. Il en résulte involontairement un sentiment de proximité, qui affoiblit celui des distances; et le plus vaste de tous les vaisseaux ne paroît que d'une grandeur ordinaire.« — Dies Urteil hat auch für uns Gültigkeit. Der römische Barock schuf eben für Menschen von einem unerhört gesteigerten Körpergefühl.

zu Autun (1540) auf der Place St. Louis dicht an die linke Ecke der Kathedralfassade gerückt, aber für die Perspektive einer Straße genutzt. Die gleichfalls aus drei Becken über einander aufgebaute Fontäne auf der unregelmäßigen Place de la Pompe zu Guingamp (1588) eng an den Platzrand gestellt.

Erst im XVIII. Jahrhundert freie Aufstellung in der Platzmitte. Auf der unregelmäßig vierseitigen Place de la Pucelle von Rouen die Fontaine de Jeanne d'Arc, eine Schöpfung von P. Slodtz (1755). Die Fontäne in Salins und der große Neptunbrunnen von Baratta auf der Place Carnot zu Carcassonne aus gleicher Zeit.

Der Quellenmangel versagte der Hauptstadt Paris die Ausbildung des Monumentalbrunnens im Komponieren mit reichen Wassermengen, wie sie sich Rom verschwenderisch gewann. Die älteren Freibrunnen sind trotz ihrer Anzahl verschwunden und ohne Bedeutung. Der große Wandbrunnen ist in erster Linie dekorative Architektur, das Wasser rinnt nur spärlich oder wird gar zum Gebrauch aus Hähnen abgelassen[65]). Die Fontaine des Innocents (1550) von Lescot und Goujon war ehemals eine Straßeneckdekoration, die erst später (1788) umgestaltet in die Mitte des kleinen Square kam, wo sie buschige Bäume verdecken. Das Wasser wurde, wie die Abbildung in dem Anm. 44 angeführten Werk zeigt, aus zwei Hähnen abgelassen, die Hauptrolle fiel der schönen Loggia zu, die für festliche Darstellungen bestimmt war. Das Chateau d'eau (1719), welches Decotte als Prospekt des Palais Royal erbaute, ist abgebrochen. Die Fontaine de Grenelle (1739—45), von Bouchardon in einem neuen vornehmen Stadtviertel angelegt, nur eine Nischenarchitektur ohne Wasser, die nicht einmal als Perspektive genutzt wurde.

Bedeutender der Nischenbrunnen des Alpheus und der Arethusa am Fuße der Tour de la Grosse Horloge zu Rouen (1733).

---

[65]) Laugier, a. Anm. 46 a. O. pag. 190 ff. kritisiert diese Fontänen, die nur Wandarchitekturen sind. »Il faut aller à Rome pour prendre le goût des belles fontaines.«

Freibrunnen mit Skulpturen erst seit Napoleonischer Zeit häufiger. Ihr Verhätnis zu der umgebenden Architektur wirkt oft recht unvorteilhaft. Moisy[66]) tadelt die Fontaine de la Paix auf dem Platz vor St. Sulpice: »dies kleine Monument, das in gar keinem Verhältnis zu dem mächtigen Portalbau von St. Sulpice steht, weder nach seinem architektonischen Charakter noch nach seiner Größe, bietet außerdem die Unzuträglichkeit derartig aufgestellt zu sein, daß es von fast allen Punkten des Platzes die freie Entfaltung dieser edlen Fassade behindert.« Servandoni, der Erbauer der Fassade, wünschte Springbrunnen zu ihren beiden Seiten, wie man sie in Rom situierte. — Die heutige größere Fontäne paßt sich zwar in ihrem Charakter der Fassadenarchitektur an, füllt aber den von der ringsumgeführten Baumpflanzung noch stark verkleinerten Platz und vernichtet den Anblick der Fassade völlig.

A. L. Lusson gab dann eine ganze Sammlung von Fontänenentwürfen für Pariser Plätze heraus, der er einen Aufsatz über die Wasser von Paris vorausschickte (Projets de Trente Fontaines. Paris 1835).

30. Städtebau.

Die regelmäßige Anlage mit rechtwinklig sich schneidenden Straßenzügen und rechteckigen Plätzen ist in Frankreich schon im XIII. Jahrhundert üblich (vgl. Abschnitt 2) und, wie gesagt, nicht die Verwirklichung eines Stadtbauideals, sondern der primitive Grundriß, der überall dort wiederkehrt und wiederkehren wird, wo man weniger architektonische Durchbildung des Stadtkörpers anstrebt, wie ein rasches Festlegen des Stadtplanes. Vitry-le-Francois (1545) bietet darum nichts Neues, auch die Grundrißbildung der von Straßen kreuzförmig durchschnittenen, rechteckigen Place d'Armes ist ohne die Bekanntschaft mit den Forderungen der Italiener wohl denkbar. Die zierlicher durchgebildete und in richtiger Perspektive gegebene

[66]) Les fontaines de Paris. Paris 1813. pag. 135.

Kopie von Jacques I. Androuet Du Cerceau (c. 1510—84) bei M. Lesoufaché nach der Abschnitt 10 erwähnten Skizze des Fra Giocondo, die in dem ebendort zitierten Werk von H. v. Geymüller reproduziert ist, zeigt allerdings, welch Interesse man diesen italienischen Idealkompositionen entgegenbrachte. Bestimmter wird man auf italienische Einflüsse schließen könner bei der Anlage von Charleville (1606) durch Karl I. von Gonzaga, Herzog von Nevers, deren Place Ducale an die Pariser Place des Vosges erinnert. Rochefort, eine Gründung Colberts (1666), zeigt ebenfalls rechtwinklig sich kreuzende Straßenzüge und rechteckige Platzanlage in der Stadtmitte. Neben Straßen, die die ganze Stadt durchlaufen, kürzere, die nur einige Baublöcke durchschneiden und gegen eine Querstraße endigen. Aus der Mitte des Jahrhunderts, zum Teil noch auf Richelieu zurückgehend und mit der Befestigung durch Vauban abgeschlossen, die regelmäßige Erweiterung von Brest.

Die Bemühung um den kunstvollen Ausbau der Stadt mußte zu dieser kriegerischen Zeit noch weit hinter der Sorge um ihre Befestigung zurückstehen, und in einer Geschichte des Städtebaus würde die Entwicklung des Festungsbaues einen breiten Raum einnehmen. Für die Ville fortifiée ist der schematische klare Grundplan Erfordernis schon der Übersichtlichkeit wegen und um sie mit Feuerwaffen zu beherrschen (A. Ch. Daviler, Dictionnaire d'Architecture. Nouv. ed. Paris 1755. Art. Rue).

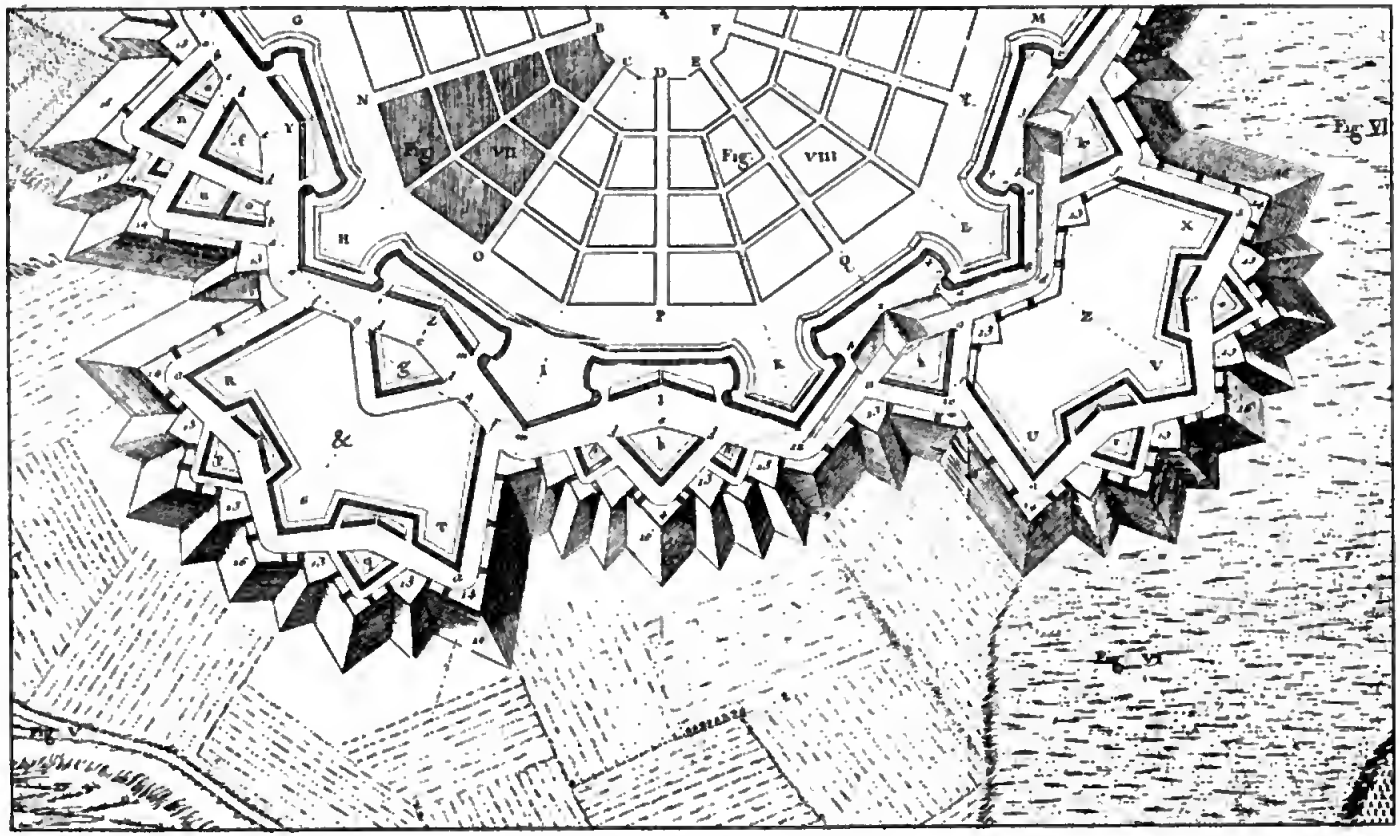
Am ausführlichsten bespricht Bélidor (La Science des Ingénieurs. Paris 1729. liv. IV, cap. 8 und liv. VI) eine solche Festungsstadt, indem er sich Neuf-Brisac (Neubreisach), das Vauban unter Ludwig XIV. (1699) anlegte, zum Vorbild nimmt. Achtseitiges Polygon, jede Seite zu 350 m, der umwallte Raum rechtwinklig aufgeteilt. Großer quadrater Platz über vier Baublöcke in der Stadtmitte, an dem die Kirche liegt. »On ne doit rien négliger pour faire regner dans l'intérieur de la place (der Festung) le plus de regularité qu'il est possible, soit pour la distribution des rues, celle des maisons de Bourgeois, l'emplacement des corps de garde, Cazernes etc.« Die Hauptstraßen vom Platz zu den Wällen durchlaufend gegen 12 m, die un-

wichtigeren Parallelstraßen nur 6—8 m breit. »Dans les Villes où il y a des rues anciennes, ou les laisse telles qu'elles sont, ou se contente seulement de redresser ou d'élargir les plus essentielles, comme celle des entrées et sorties, on en fait de même à l'égard de la place d'armes, quand il ne s'en trouve point d'assez grande pour faire le service ordinaire.« Etwas verwunderlich für unseren Geschmack sind die Schlußworte (Liv. IV, pag 61) über die ästhetische Wirkung einer solchen Stadtanlage: »A l'égard de la décoration, on ne doit rien négliger de ce qui peut flater le coup d'œil, afin qu'il regne par tout un air de simétrie qui répande autant de grace dans l'intérieur que la force et la solidité des Fortifications, donnera de majesté à l'extérieur.«

Notwendig ist, wie schon in den Villes-neuves, die ausgedehnte Place d'Armes, »c'est un grand espace, situé ordinairement au centre de la ville, servant à assembler les Troupes de la garnison, et à monter la garde«. Roland Levirloys, dessen Dictionnaire d'Architecture (Paris 1770) diese Anmerkung entnommen ist, gibt zwei Grundrisse solcher Villes fortifiées, beide zehnseitig, die eine in rechteckigen Baublöcken aufgeteilt, die andre, die wir reproduzieren (Abb. 44), zeigt strahlenförmige Anordnung um eine zehnseitige Place d'Armes. Man erkennt die Disposition des Fra Giocondo und Du Cerceau wieder, die allerdings nur einmal abgewandelt zur Ausführung kam (vgl. Abschnitt 32).

Eine besondere Erwähnung unter diesen Idealentwürfen verdient die Ville de forteresse des Bernard Palissy (1510—90), jenes staunenswerten Hugenotten, in dem sich nationaler Rationalismus mit seltsamer Phantastik paart. In der Beschreibung seiner Festungsstadt (Les œuvres de Bernard Palissy, publiées par Anatole France. Paris 1880) offenbart sich ein Geist, der das Praktische in einer Form zu gestalten sucht, deren Idealität sich zur Religiosität steigert.

Durch die Schrecknisse des Krieges erschüttert, grübelt Palissy über die Anlage einer uneinnehmbaren Stadt nach. Umsonst suchte er bei Du Cerceau, Vitruv brauchbare An-



44. Idealer Stadtplan nach Roland Levirloys.

regungen. Monatelang durchstreift er Gärten, Wälder, Berge, um die Gehäuse der Tiere zu studieren und in der von Gott erschaffenen Natur ein Vorbild für eine Stadt zu finden, die die Menschen in gleicher Weise sichert. Am Ozean erstaunt er aufs höchste über die Vorsehung, den Weichtieren Schutz zu gewähren. Ein Bürger von La Rochelle, L'hermite, macht ihm eines Tages das Gehäuse einer Purpurschnecke und eines Wellhorns zum Geschenk, in denen er überrascht den göttlichen Vorwurf für seine uneinnehmbare Stadt erkennt. Die Purpurmuschel erscheint ihm noch zweckmäßiger gebaut wie die andre: »Quoy voyant, ne trouvay rien meilleur pour édifier ma Ville de forteresse, que de prendre exemple sur la forteresse dudit pourpre et pris quant et quant un compas, reigle et autres outils nécessaires, pour faire mon portrait.«

Es folgt eine eingehende Beschreibung der Stadt. In der Mitte quadrater Platz, die Häuser rundum mit Arkadengängen zur Unterbringung der Artillerie, nahe einer Ecke ein Tor, über dem die Wohnung des Gouverneurs liegt. Zuerst dachte er daran, von diesem Tor aus die Straßen sich spiralförmig abrollen zu lassen. Solche gewundene Straßen seien aber nicht gegen eingedrungene Feinde mit Kanonen zu schützen, darum die erste Ringstraße um den Platz viereckig, die zweite, dritte und vierte achteckig, da sonst eine Straßengrade zu lang geworden wäre. Die Häuserfronten immer nach dem Stadtzentrum gewendet, ihre Hintermauern nach außen. Die Häuserrückseiten der letzten Ringstraße dienen verstärkt als Stadtmauer. So bilde jede Häuserzeile eine besondere Mauer, die sich den Kanonen der belagernden Feinde entgegenstelle. Die Verbindung von Ringstraße zu Ringstraße durch nur ein Tor, die fünf verschiedenen Tore in einer vom Zentrum sich abrollenden Spirale angeordnet. In den Straßenwinkeln besondere Aufbauten für die Artillerie, um von hier aus die Straßen nach beiden Richtungen gegen etwa eingedrungene Feinde zu beherrschen.

Erst im XVIII. Jahrhundert beginnt man, sich mit der ästhetischen Durchbildung der einzelnen Stadtteile zu beschäftigen und hierfür bestimmte Gesetze aufzustellen. Es liegt in dem

räsonnierenden Charakter der französischen Architektur begründet, daß sich Theorie und Praxis enger miteinander verbinden wie in Italien zur Zeit der Renaissance, beide können darum nicht getrennt behandelt werden. Über die uns gesteckten Grenzen würde es aber hinausgehen, jede Forderung der Theorie hier mit ausgeführten Beispielen zu belegen.

Eine Zeit, die für malerische Qualitäten ein so außerordentlich feines Empfinden hatte, verurteilt rückhaltlos die mittelalterliche Stadt, über deren »malerische Schönheiten« viele unserer Architekten in Entzücken geraten. Vom alten Rouen heißt es, seine landschaftliche Lage sei wohl gut und schön, sein Inneres aber böte den unerfreulichsten Anblick: »des rues étroites et mal percées, quantité de maisons de bois placées au hasard, semblent rappeler la barbarie gothique dans un siècle où l'on ne s'applique de toutes parts qu'à embellir la France« [67]). Alte Städte charakterisiert Laugier a. Anm. 46 a. O. pag. 243 ff: »un amas de maisons entassées pêle-mêle sans sistème, sans œconomie, sans dessein.« Es folgt eine eingehende Kritik des alten Paris mit dem Ergebnis: c'est une très-grosse Ville. Über die mangelhafte Straßendisposition von Paris siehe ebenda pag. 258 ff.

Bei der Überwindung des mittelalterlichen Städtebaues wird für die neue Schönheit der Stadt, die sich für den französischen Städtebauer, wie immer wieder betont wird, stets aus dem Praktischen und Hygienischen zu entwickeln hat, das Vorbild Rom »cette ville admirable«. Dort lernt man, wie ein Gebäude zu situieren ist, wie die Straßen geführt werden müssen [68]).

Die Wandlungen in der Kunst des Städtebaus werden sich zuerst in der Disposition eines einzelnen Platzes ausdrücken, die Stadt ist zu unbeweglich, um ihren sichtbaren Organismus in Kürze umzugestalten, und je größer sie ist, um so schwerer, ja unmöglich wird eine durchgreifende Veränderung. Und

[67]) Patte, a. Anm. 55 a. O. pag. 178.
[68]) Mercure de France. Juillet 1748. pag. 151.

dies ist gut, denn ein großer Reiz der Stadt besteht in dem körperlichen Ausdruck ihrer Jahrhunderte alten Vergangenheit.

Die Beruhigung des französischen Platzes dem römischen Barockplatz gegenüber macht sich auch in der Gesamtanlage der Stadt geltend. Für die Planung einer Stadt oder eines Stadtteils hatte der französische Architekt eine gute Vorübung in der Anlage der großen, architektonisch behandelten Gärten. Wer einen Park gut zu zeichnen weiß, wird ohne Mühe den Grundriß einer Stadt ihrer Ausdehnung und Lage gemäß festlegen können[69]). Lenautre hatte praktisch die Grundzüge in bewundernswerter Weise ausgebildet, die theoretische Fixierung dann u. a. wie Daviler ausführlich von d'Argenville in La theorie et la pratique du jardinage. Paris 1747. Durchgehende und Richtung gebende Hauptalleen, ohne daß die ganze Gartenanlage sich in ihnen darstellt, der Besucher soll vielmehr zum Weiterwandeln und Schauen verlockt werden. Kleine Gartenhäuser, Laubhallen, Springbrunnen, ein Buffet de l'Architecture oder einzelne Plastiken geben den regelmäßigen Wegen eine Perspektive. Die Breite dieser ist ihrer Länge proportioniert[70]). Läuft der Weg gegen eine breite Fassade aus, so erweitert er sich oder endet mit einem Vorplatz, um diese ganz zu zeigen; denn »es ist sehr häßlich, von einem ganzen Gebäude am Wegende höchstens das Hauptportal mit Mühe zu sehen«. Die Ecken der Wegkreuzungen werden abgeschliffen, dies ist dem Auge gefällig und gleichzeitig bequem. Erweitert gestalten sich diese Wegkreuzungen zu runden oder polygonalen Plätzen aus, deren Laub- oder Holzgitterwände sich in Nischen ausbuchten, die in besonderer Ausschmückung den Raum befestigen.

Diese Dispositionsprinzipien des Gartens werden auch für den Städtebau geltend, ohne daß Stadt und Garten eine engere Verbindung eingingen. Von sogenannten Gartenstädten wird

---

[69]) Laugier, a. Anm. 47 a. O. pag. 312; a. Anm. 46 a. O. pag. 259: »Il faut regarder une ville comme une forêt.

[70]) D'Argenville verlangt als gute Längen- und Breitenproportionen für Alleen 100 : 5—6, 200 : 7—8, 300 : 9—10, 400 : 10—12 toises.

abgeraten, sie würden eine zu große Ausdehnung haben[71]). Die Straßen der Stadt richten sich aus, enge und gewundene Gassen sind unreinlich und für den Verkehr gefährlich[72]). So seien die meisten Straßen von Paris (vgl. Abschnitt 23) zu verbreitern, grade zu legen und weiter durchzuführen, um das häufige Absetzen und Totlaufen zu vermeiden[73]). Statt zweimal in eine Straße einzubiegen, kreuzt man lieber eine einzige. Patte (a. Anm. 49 a. O. pag. 23, Anm. A) lobt das Vorgehen der Stadt Lille, wo man alle Vorbauten abbrach, Firmenschilder und Zunftzeichen abnehmen ließ, um den Straßenanblick rein und klar zu machen. Wie würde er sich über eine moderne Großstadtstraße mit ihrem Reklamewirrwarr, den zahlreichen Leitungsdrähten, eisernen Masten, Omnibushalteschildern, Anschlagsäulen, Kiosken, dürftigen Bäumen, womöglich Hoch- und Schwebebahnen, die den Straßenraum vollstopfen, entsetzen! Die rechtwinklige Straßenführung ist wohl die angenehmste, doch darf sie nicht die einzige sein. Die Gleichförmigkeit im Rechteckschema angelegter japanischer und chinesischer Städte wirkt erkältend[74]) Deshalb ist die Monotonie im Stadtplan zu meiden, denn der Reiz des Stadtbildes besteht im reichen Wechsel verschiedenartiger Einzelbilder[75]). Laugier (a. Anm. 46 a. O. pag. 261 ff.) tadelt die geistlose Anlage mancher Städte im vollständigen Rechteckschema mit lauter gleichen Straßen: »une fade exactitude, et une froide uniformité qui fait regréter le desordre de nos villes qui n'ont aucune espece d'alignement.« — »On ne voit par-tout qu'une ennuyeuse repétition des mêmes objets; et tous les quartiers se ressemblent si bien qu'on s'y méprend et on s'y perd.« Die breite Straße erleichtert nicht nur den Verkehr, sie erlaubt auch die gut sichtbare Entwicklung der begleitenden Architekturen. Als Mindestbreite

---

[71]) Patte, a. Anm. 49 a. O. pag. 12.
[72]) Patte, ebendort. pag. 5.
[73]) Laugier, a. Anm. 47 a. O. pag. 313.
[74]) Patte, a. Anm. 55 a. O. pag. 222.
[75]) Patte, a. Anm. 49 a. O. pag. 5.

werden von Patte (a. Anm. 49 a. O. pag. 21) für gewöhnliche Straßen 14 m, für wichtigere 20 m verlangt. Chinesische Straßenbreiten von 40 m werden gelobt. Die Häuser sollen unter Zugrundelegung des französischen vornehmen Stadtwohnhauses drei Stockwerke haben mit flachem Dachabschluß, keinem Mansardendach. Die Ecken der Straßenkreuzungen sollen abgeschrägt, womöglich kleine Plätze, Carrefours, gebildet werden, um den Verkehr übersichtlicher zu machen. Die Abschrägungen sind, um eine Raumwirkung herauszubekommen, und den Anblick gefällig zu machen, wenn möglich mit einer gleichen Ordnung zu dekorieren[76]). Von Bogenhallen, die für Plätze erwünscht sind[77]), zu Seiten der Straße wird abgeraten wegen der Schwierigkeit ihrer gleichmäßigen Durchführung. Die Rue de Rivoli in Paris ist ein späteres Experiment (1802).

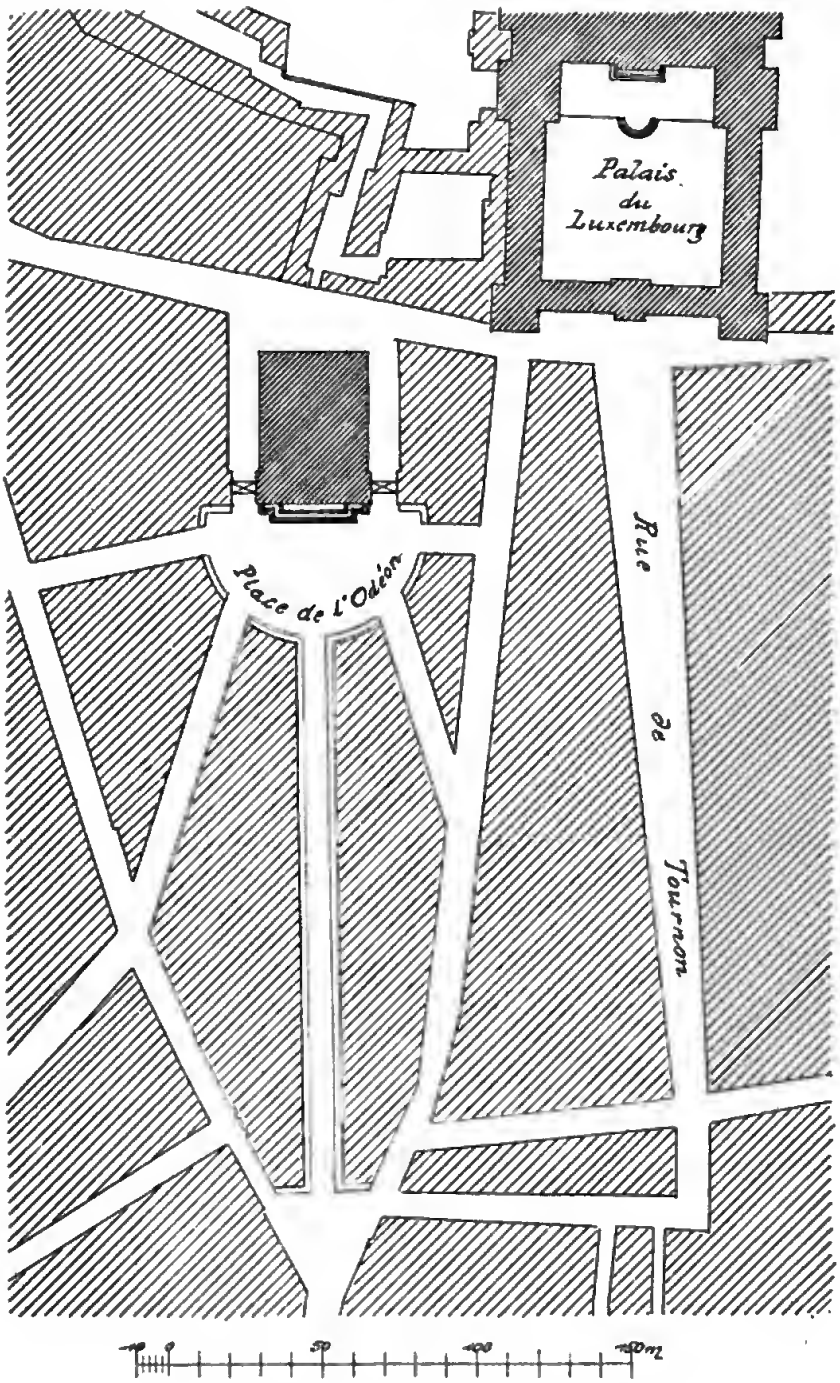
Beliebt werden Promenadenanlagen, die dem eleganteren Leben das sind, was der Marktplatz dem Bürger früher war: die Stätte zwanglosen Verkehrs. Noch unter Ludwig XIV. die Grands Boulevards von Paris angelegt, das Vorbild für alle Ringalleen der entfestigten Städte des XIX. Jahrhunderts. Später die schon erwähnte Promenade du Peyrou von Montpellier. Nur vornehmer Wandelgang der Cours St. Pierre von Nantes (1726). Später häufen sich die Beispiele.

Die Schönheit einer Stadt hängt nicht von der Zahl, sondern von der Situation der hervorragenden Baulichkeiten ab. Mit wenig schönen, gut gestellten Bauten kann man den Gesamteindruck einer Stadt außerordentlich heben. »C'est qu'un bel Edifice se multiple pour l'ornement d'une Ville autant de fois que vous donnez de points differens pour le voir, au lieu que celui qui n'est vû que d'un seul point, ne fait jamais qu'un Edifice« (a. Anm. 68 a. O). Die Situation des Odéon (1782) zeigt, wie man eine Fassade ausnutzt (Abb. 45 nach Verniquet).

---

[76]) Laugier, a. Anm. 47 a. O. pag. 313; Mercure de France. Novembre 1748. pag. 44.

[77]) Laugier, a. Anm. 46 a. O. pag. 189.



45. Odéon und Luxembourg zu Paris.

Ähnliche Situationen bieten in Nantes die Place Graslin und de la Monnaie, diese erst aus dem ersten Drittel des XIX. Jahrhunderts. Ein zur Fassade proportionierter Vorplatz, mindestens eine Straßenerweiterung muß für jedes bedeutende Gebäude geschaffen werden[78]). Man beachte die Erweiterung der festlichen Rue de Tournon gegen den Luxembourg (Abb. 45).

Jede Wirkung ist Verhältniswirkung. Diese kommt für die Architektur durch die Situation heraus. Es wird nichts damit erreicht, daß man in eine Stadt etwas hineinstellt oder irgend etwas in ihr aufbaut, alles kommt auf das Wie an. Aus den verschiedenen Teilschönheiten resultiert dann die Gesamtschönheit einer Stadt, aus den wohldurchgebildeten harmonischen Einzelheiten soll eine große und reiche Mannigfaltigkeit der Gesamterscheinung entwickelt werden. »Il faut de la régularité et de la bizarrerie, des rapports et des oppositions, des accidens qui varient le tableau, d'un grand ordre dans les détails, de la confusion, du fracas, du tumulte dans l'ensemble.«[79])

Um die nötigen Korrekturen festzulegen, ist ein Generalplan der Stadt mit Verzeichnung der wichtigen und zu erhaltenden Gebäude notwendig. Wie dieser für Paris zu erlangen sei, entwickelt Patte (a. Anm. 55 a. O. pag. 221)[80]). Die Bedingungen eines Wettbewerbes für die Verschönerung von St. Petersburg, der von Katharina II. veranlaßt im November 1763 ausgeschrieben wurde, sind in der Gazette de France, Janvier 1764 veröffentlicht.

Eine Neuschöpfung aus dem letzten Drittel des XVII. Jahrhunderts ist Versailles, durch den Machtwillen Ludwigs XIV. in sandiger, wasserarmer Ebene entstanden. Das Vorbild der

[78]) Laugier, a. Anm. 47 a. O. pag. 24 ff.

[79]) Laugier, ebendort pag. 313.

[80]) Bullet begann schon im XVII. Jahrhundert einen großen Plan von Paris für diesen Zweck aufzunehmen. Später führte de la Grive im Auftrage der Stadt einen Plan bis zur Hälfte aus. Erreicht wurde das Ziel erst 1791 von Verniquet mit dem Plan général de la ville de Paris, kurz ehe die Revolution so vieles verwüstete. Ihm sind, wie bemerkt, verschiedene der reproduzierten Pläne entnommen.

Anlage ist unschwer in der römischen Piazza del popolo mit ihren Zuführungsstraßen zu erkennen. Von der Place d'Armes vor dem erhöht liegenden, die Stadt beherrschenden Schloß gehen strahlig drei sehr breite Avenues aus. Auf den Eckgrundstücken, dem Schloß gegenüber, die Hofmarställe. Die weiteren Straßen von verschiedener Breite laufen parallel oder senkrecht zur Schloßfront. Ihre Länge nicht übertrieben. Die Plätze als regelmäßige Polygone von kreuzförmig durchlaufenden Straßen geöffnet. Besondere Gebäude, wie Notre Dame (1684), einer breiten Straße entgegengestellt.

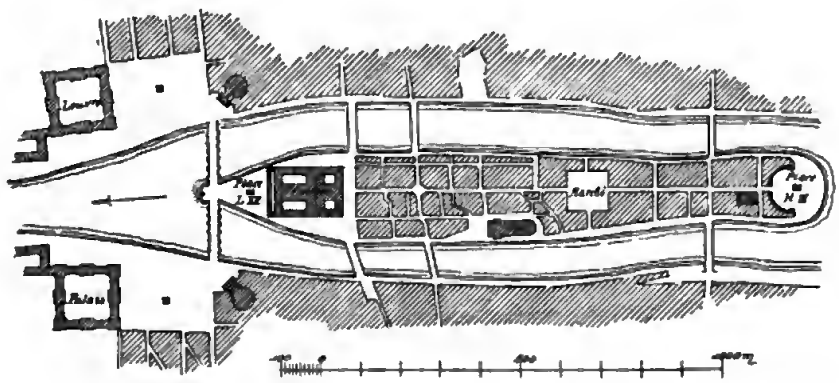
In den jetzt entstehenden Quartieren der französischen Städte werden zum Teil diese neuen Grundsätze angewandt. Vor allem sei Nancy mit seinen sieben Triumphtoren genannt. Ferner Metz um 1750, Straßburg 1767, Reims, Pontarlier mit einem schönen Triumphtor am Ende der Grande Rue zu Ehren Ludwigs XV., unter dem die Stadt nach einem Brande wieder aufgebaut wurde. Dann der westliche Stadtteil von St. Dié, den Stanislaus Lesczinski nach einem Brande 1757 neu erbaute, Rouen, Rennes nach einem großen Brand 1720. Nantes umgebaut durch den Herzog von Aiguillon, Tours, Dijon, Lyon. Nicht immer entspricht jedoch dem bedeutenden Vorsatz ein gleicher Erfolg.

Welcher Großartigkeit die Konzeption des französischen Architekten fähig war, läßt der Entwurf von Patte[81]) erkennen, ein beau rêve für die verbundene Ile de la Cité und die Ile St. Louis von Paris (Abb. 46). Statt der Place Dauphine ein mächtiger Kathedralenbau mit marmornem Säulenperistyl. Davor ein Denkmal Ludwigs XV. Der Ausbau des Pont-Neuf in eine prächtige Felsenkaskade umgewandelt zur rauschenden Belebung des Bildes, die Brücke mit Statuen besetzt. Der Louvre mit großem durch einen Obelisken geschmückten Vorplatz erhält am jenseitigen Seineufer eine Pendantanlage. Gegenüber diesen beiden Palästen die Kathedrale flankierende Kuppelbauten. Die Straßenführungen der Notre Dame-Insel geregelt, wie sie es

[81]) A. Anm. 55 a. O. pag. 226—28.

schon auf der Ile St. Louis waren. Auf der Verbindung beider ein geräumiger Markt. Am Kopf der Ile St. Louis öffnet sich gegen die Seine ein monumentaler Nischenplatz mit dem hier wieder aufgestellten Denkmal Heinrichs IV.

»Si l'on étendoit, conséquemment à cette idée, les vues d'embellissemens dans tous les autres quartiers, en se rendant toujours attentif aux avantages que l'on pourroit tirer de leur situation respective et des points de vue intéressans qu'il seroit possible de leur ménager, il est à croire que l'on parviendroit à rendre Paris une ville unique et capable de laisser aux siècles à venir la plus grande impression de la majesté de nos idées«.



46. Pattes Projekt für die Umgestaltung der Ile de la Cité von Paris.

Ich stehe nicht an, die Leistungen und Projekte der französischen Architekten, die ungefähr die Regierungszeit Ludwigs XV. entstehen sah, für das Höchste in der gesamten Kunst des Stadtbaues zu halten. Bis jetzt hat man sich um sie gar nicht gekümmert, und doch wäre dies unseren modernen Städtebauern mehr zu empfehlen, wie sich ihre Maxime aus den mittelalterlichen Stadtanlagen zu ersinnen.

31. Der französische Klassizismus.

In seiner Reaktion gegen den Kunstgeschmack des Rokoko ist der Klassizismus der napoleonischen Zeit die Vollendung

einer Bewegung, die mit der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts einsetzt. Die stark intellektuelle Kultur des damaligen Frankreichs beginnt auf die künstlerische zurückzuwirken, und der Historiker erkennt in dem bedenklichen Verfall des architektonischen zum begrifflichen Denken die ersten Anzeichen des arckitektonischen Elends der Folgezeit. »C'est aux Philosophes à porter le flambeau de la raison dans l'obscurité des principes et des régles. L'exécution est le propre de l'Artiste, et c'est au Philosophe qu'appartient la législation«[82]). Das Ziel der Architektur ist nicht mehr in erster Linie ein anschaulich wohlgefälliges Gebilde als Ausdruck eines Raumes zu schaffen, die architektonische Schönheit besteht in der Logik der Konstruktion[83]), über die Anarchie der Caprice herrscht die »forme essentielle«, der Sachgedanke. Form und Sachgedanke, einst unlösbar durch ein starkes Körperlichkeitsgefühl ineinander verbunden, werden jetzt in ein Abhängigkeitsverhältnis zueinander gebracht. »Disons qu'il faut nécessairement des points d'après lesquels on puisse partir, et des lois pour fixer notre imagination qui, en général, est licencieuse«[84]). Die Vernunft, die als Weg und Resultat des abstrakten Denkens nie in einer künstlerisch anschaulichen Form aufgehen kann, soll oberstes Richtmaß der Architektur und Dekoration sein! Man liest jetzt bei schriftstellernden Architekten und Theoretikern wieder und wieder das Wort »Devoir«, das wir in unserer Zeit zu oft im Munde der Schwätzer gehört haben, um nicht argwöhnisch gegen dasselbe zu werden. Die logische Bedingtheit der Formen, die nur als Zeichen einer Idee gelten, soll das Auge mit größter Leichtigkeit wahrnehmen. Dies zwingt die Formensprache zur größten Vereinfachung und Reinheit: »le vrai beau est le simple.« Das flimmernde Leben der Rokokodekoration, die vorspringende und rückweichende, sich verlierende Konturlinie, die künstlerische Willkür wird

---

[82]) Laugier, a. Anm. 47 a. O. pag. 4.

[83]) J. N. L. Durand, Précis des leçons d'architecture. Paris 1802—05. I, pag. 4 und 15.

[84]) Le Génie de l'architecture. Paris 1780. pag. 13.

durch die korrekte klare Form, reine Konturen, die einfache regelmäßige Linie ersetzt[85]).

Die Antike, deren Studium durch diese intellektuelle Kunstgesinnung gefördert wird, gibt ihr, die nicht mehr fähig ist, mit dem neuen Inhalt die neue Form zu erzeugen, die Formensprache. Ein Rest künstlerischer Potenz sträubt sich anfangs noch, möglichst genau das Pensum einer vergangenen Zeit wieder aufzusagen, was sich erst die folgenden Jahrzehnte soviel Mühe kosten lassen. Man gesteht sich das Recht zu, sich von der antiken Formbildung inspirieren zu lassen, sie aber bei der Anwendung den neuen Forderungen gemäß abzuändern. Ihre Prinzipien und Maxime sind — so gut man sie sich eindeuten wollte — vorbildlich, doch soll man ihre Formen nicht blind nachahmen und genau überlegen, was sich von ihnen mit den Sitten, Gewohnheiten einer neuen Zeit vereinen, mit einem veränderten Material ausdrücken läßt[86]).

Auch für den Städtebau fordert der Klassizismus Einfachheit und Klarheit der Disposition, sich dabei auf die Antike berufend[87]). Noch kannte man allerdings nicht antike Stadtanlagen, über die erst neuere planmäßige Ausgrabungen Aufschluß gegeben haben, und die Literatur vermittelte ohne Anschauung nur vage Vorstellungen. Die Bekanntschaft mit dem Perikleischen Städtebau hätte wohl das Urteil über den antiken Stadtbau gründlich modifiziert. So geben die Beschreibungen des alten Alexandria, Antinopolis und anderer dem klassizistischen Städtebauer Vorlagen, ihre Regelmäßigkeit wird sein Ziel. Die kühle Klarheit der Straßen des modernen Turin, das den Grundriß der römischen Augusta Taurinorum gewahrt und seit dem XVII. Jahrhundert durch die savoyischen Fürsten in Fortführung der ursprünglichen Anlage erweitert wurde, läßt Durand ausrufen, man sei entzückt, wenn man es durchwandere oder sich seiner erinnere.

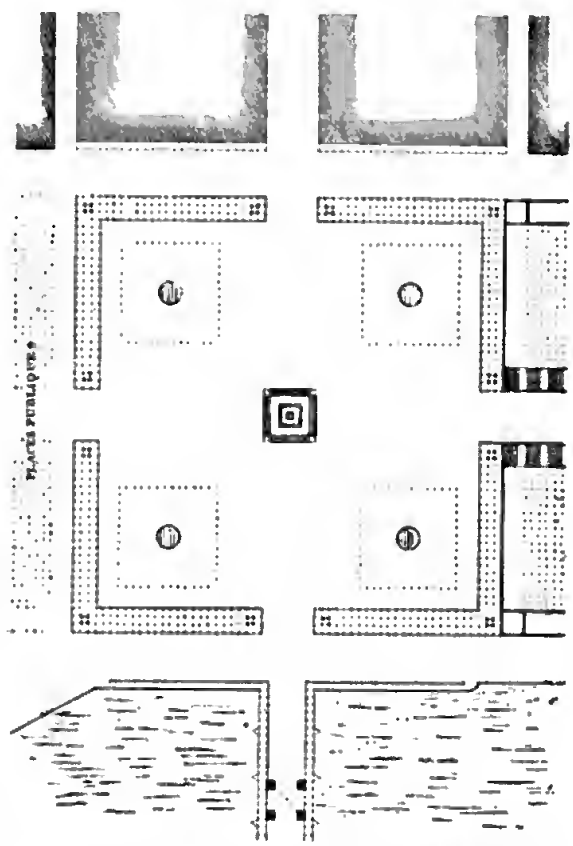
---

[85]) Percier et Fontaine, Recueil de décorations intérieures. Paris 1812. pag. 4.

[86]) Percier et Fontaine, ebendort. pag. 18.

[87]) Durand, a. Anm. 83 a. O. III, pag. 21—35.

Ich bekenne offen, daß dies Turin auf mich nach einem längeren Aufenthalt in verschiedenen kleinen und winkligen oberitalienischen Städten entschieden einen befreienden Eindruck machte, sich auch manche Feinheiten der Dispositionen finden, insbesondere die arkadengefaßte, rechteckige Piazza S. Carlo, deren Schmalseitenmitten die Via Roma öffnet und deren südlicher Eingang durch die flankierenden Kirchen S. Carlo und S. Cristina aus dem Anfang des XVII. Jahrhunderts monumental markiert ist, ein schöner Platz ist. Bei längerem Aufenthalt ermüdet aber doch die durchgehende Rechtwinkligkeit der Straßenzüge.



47. Durands Projekt für die Umgestaltung der Place de la Concorde.

Die neuangelegten Straßen sollen gradlinig weit durchlaufend sein, ohne die früher geforderte Perspektive, und sich rechtwinklig kreuzen. Die Höhen der begleitenden Gebäude gleichmäßig mit durchlaufendem Hauptgesims. Portiken für das Erdgeschoß, wie sie die Rue de Rivoli in Paris hat, empfohlen. Die monumentale Situation schwindet, die regelmäßigen Linien bleiben. Statt wechselnder Ansichten stellt sich ein stets gleiches Straßenbild dar: die Abstraktion des Klassizismus hat die Ödigkeit des späteren Städtebaus verschuldet.

Eine Neugründung aus dieser Zeit ist La Roche-sur-Yon, die einstige Napoléon-Vendée (1804).

Die engen Unregelmäßigkeiten der alten Stadt werden nach Kräften beseitigt. Um Paris zu verschönern, brauche man nur niederzureißen[88]), und mit diesem Grundsatz beginnen im XIX. Jahrhundert die gewaltigen Straßendurchbrüche durch das ältere Paris. Trotzdem nicht zu verkennen ist, welchen Wert diese für den Verkehr haben, erscheinen die gradlinigen Boulevards doch nur wie ein rüdes Durchpflügen des Stadtkörpers. Die ununterbrochenen Baumreihen zu beiden Seiten eines solchen Boulevard verdecken neben blöden Mietshäusern auch bemerkenswertere Architekturen und verstärken so das Einerlei des Straßenzuges.

Absolute Regelmäßigkeit kreisförmiger oder polygonaler Gestaltung wird für den Platz gefordert. Die durch Straßeneinmündungen gebildeten Abschnitte der Platzwand sollen gleich sein. Erst jetzt, wo die Plätze keine raumbildenden Funktionen haben, wird durch die langgestreckten Straßen, die in der Ferne keinen Abschluß erhalten, der Platzraum nicht erweitert, sondern fließt haltlos auseinander. Jeder Platz ist nur noch Carrefour, erweiterte Straßenkreuzung. Nach dem Vorbild der Antike werden für die Plätze Portiken verlangt, die den Häusern eingebaut sind oder selbständig den Platz abgrenzen. Durand (a. Anm. 83 a. O. III, tab. 2) gibt einen Entwurf zur Umgestaltung der Place de la Concorde nach diesen neuen Prinzipien, dessen Schönheit nur noch eine geometrische ist (Abb. 47).

Monumentalbau wie Monument werden jetzt stets in der Mitte der Platzfläche errichtet. Diese Stellung eignet sich für Zentralbauten, wie z. B. die PariserBörse (1808), für Säulen, auch für Brunnen, ist aber für Monumentalplastik nur selten vorteilhaft und stets ungeeignet für einen plastischen Stil, der wie der Klassizismus die Reinheit der Silhouette auf eine Hauptansicht hin abstimmt, d. h. Freiplastik reliefmäßig arbeitet (vgl. Abschnitt 34).

[88]) Moisy, a. Anm. 66 a. O. pag. 81.

Siebentes Kapitel.

Deutschland seit 1700.

32. Regelmäßige Stadtanlagen.

Mit der Wende des XVII. zum XVIII. Jahrhundert wird für Deutschland die französische Baukunst vorbildlich. Die Entwicklung der deutschen Architektur drängte auf ähnliche Wege und so nahm man die neuen Anregungen vorbereiteter auf wie einst die italienische Renaissance. Man hatte seitdem eifrig von Italien und dem vermittelnden Holland gelernt, die französische Einwanderung nach der Revokation des Edikts von Nantes (1685) sowie das Trachten der deutschen Souveräne, im kleinen die glänzenden Gewohnheiten des französischen Königtums nachzuahmen, färbte dann besonders die südwestdeutsche Kultur stark französisch. Paris versorgt, wie es Patte so stolz sagen durfte, Europa mit Kunst und Künstlern wie einst Griechenland das römische Reich. Der fruchtbare Wert des französischen Einflusses ist nicht in den Detailformen, sondern in der neuen Art der Raumanordnung, der Grundrißdisposition zu suchen. Deutsche Gestaltungskraft, die zu sehr am einzelnen hing, um im großen überzeugend komponieren zu können, lernt jetzt aus dem Mannigfachen eine höhere Einheit herausbilden. In der Einzelarchitektur wie im Städtebau werden die Teilschönheiten zusammengefaßt zu einem organischen Gesamtgebilde.

Die Gründung neuer Residenzstädte in Verbindung mit

bedeutenden Schloßbauten oder umfangreiche Stadterweiterungen werden die vornehmste Kunstbetätigung der Herrscher. In der regelmäßigen Anlage aus einem Guß drückt sich nicht nur der absolutistische Machtwille gegenüber dem zwanglosen Konglomerat der mittelalterlichen Stadt aus, sondern auch ein starker, allgemeiner Stilwille.

Ludwigsburg. Gegen die Front des von I. F. Nette für den Herzog Eberhard Ludwig erbauten Schlosses (1704) eine breite Esplanade von Süden nach Norden zuführend. Die Stadt seit 1709 nach dem Plan desselben Architekten nur linker Hand ausgebaut in Parallel- und Vertikalstraßen zur Esplanade.

Karlsruhe. Der Plan für Schloß und Stadt von Markgraf Carl Wilhelm bestimmt, der von den Italienern Bagnetti und Retti sowie von dem Ingenieur v. Batzendorf beraten wurde. Mitten im Hardtwalde 1715 eine Kreisfläche ausgerodet, in deren Zentrum der Turm des zukünftigen Schlosses aufgeführt wurde. Von diesem strahlig zweiunddreißig Alleen auslaufend, von denen dreiundzwanzig den Wald, der gegen das Schloß zu sich zum Park umwandelt, nach Norden, Osten und Westen durchschneiden. Die übrigen südlich von dem vor dem Turm erbauten Schloß (1716) bilden die Hauptstraßen der neuen Stadt. Die mittlere in nordsüdlicher Richtung senkrecht von der Mühlburger Landstraße, jetzigen Kaiserstraße, geschnitten, gegen die weitere Querstraßen schräg auslaufen. An der Kreuzungsstelle zur Seite der Kaiserstraße der rechteckige Marktplatz (vgl. Abschnitt 30).

Mannheim. Die Stadt Kurfürst Friedrichs IV. (vgl. Abschnitt 20) 1689 vollständig zerstört. Der Neuaufbau zu Beginn des XVII. Jahrhunderts behielt den alten Grundriß bei, ihn bis zur Zitadelle ausdehnend. In die neue Stadt verlegte Carl Philipp seine Residenz aus Heidelberg, ihr durch den breit ausgreifenden Schloßbau (1720), zu dem die Straßen senkrecht und parallel geführt sind, Kopf und Richtung gebend.

Neustrelitz. Von Herzog Adolf Friedrich III. 1726 gegründet. Die Stadt selbständig neben dem Schloß. Ihr Mittel-

punkt ein quadrater Platz, von dessen Ecken und Seitenmitten sternförmig acht Straßen auslaufen mit Blick auf See und Schloßgarten. Der weitere Stadtausbau nicht durch dies Schema erzwungen, sondern sich zwanglos anfügend.

Von den Stadterweiterungen seien die bedeutendsten angeführt.

Berlin-Kölln wurde von dem Großen Kurfürsten um die nach seiner Gemahlin benannte Dorotheenstadt nördlich der 1647 angelegten Lindenallee erweitert, wozu Blesendorf den Abriß machte und 1673 die Straßen absteckte. Für das Gelände südlich derselben unter König Friedrich I. von Nering ein Bebauungsplan aufgestellt. Die erste Anbauung geschah 1688, alle Häuser mußten nach eignen Zeichnungen Nerings oder doch nach von ihm gebilligten ausgeführt werden. 1732 diese Friedrichstadt auf ihren jetzigen Umfang erweitert [89]). — Neben der Altstadt Cassel von Landgraf Carl (1690—1710) die Oberneustadt angelegt. Der große Platz zwischen Alt- und Neustadt erst von Friedrich II. (1760—85) eingerichtet, der auch den Königsplatz dem Andenken des Landgrafen Friedrich I., der gleichzeitig König von Schweden war, weihte. Dieser kreisrunde Platz in die Altstadt eingebaut mit sechs regelmäßig auslaufenden Sternstraßen, früher nur auf der einen Seite mit Häusern umgeben, während die andre Seite des schlechten Baugrundes wegen von leichten Hallen gefaßt war. Stadtarchitekten waren die Du Rey, Vater, Sohn und Enkel. — Ein fünfstrahliger Sternplatz bildet den Mittelpunkt der 1731 gegründeten Friedrichstadt bei Magdeburg. — Seit 1730 entstand neben Dresden die Friedrichstadt, ein System gradliniger sich rechtwinklig kreuzender Straßen.

In ihrer Regelmäßigkeit sind diese fürstlichen Stadtgründungen und Erweiterungen nicht ohne Schönheit. Die edelschlichte Architektur der Zeit, an die unsere moderne Architektur manche Anlehnung sucht, würde die willkürliche

---

[89]) F. Nicolai, Beschreibung der königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam. III. Aufl. Berlin 1786. pag. 180 ff.

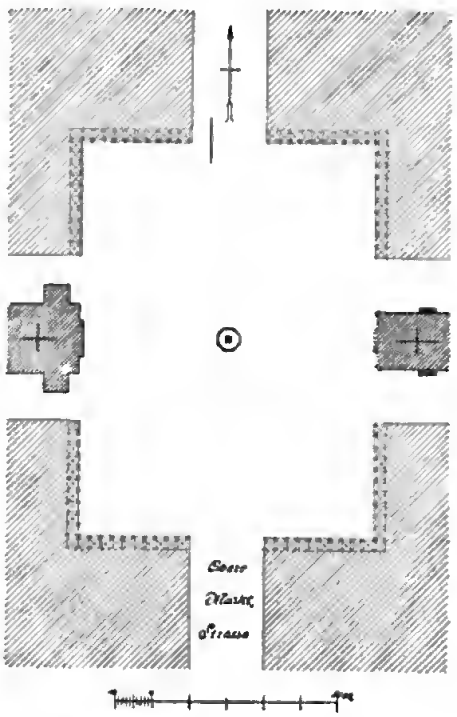
Situation, die einen unregelmäßigen Baukörper verlangt, nicht vertragen. Raumgefühl und Formausdruck gehen noch in einander auf. Indem man sich ferner von vornherein über die Bedürfnisse der neuen Stadt, ihre Monumentalbauten usw. klar war, konnte man zugleich mit ihnen ihre Umgebung bauen, war nicht gezwungen, sie in ein ungünstiges Gefüge nachträglich einzupassen. Jede Monumentalität verlangt zudem eine bestimmte Regelmäßigkeit der Anordnung. Wir sind leicht geneigt, diese als kunstlos zu verwerfen, nachdem wir die Unwürdigkeiten eines Schema, zu dem sie erstarrte, kennen gelernt haben. Um sie zu genießen, muß man die enge Winkligkeit der alten Stadt frei von allem Romantizismus unbequem für den lebendigen Baustil empfinden.

Die graden Straßen gewinnen nicht nur an Länge, ihre »Unabsehlichkeit« gilt als besondere Schönheit, sondern sie dehnen sich auch in die Breite. Manchmal erreicht die Höhe der begleitenden ein- und zweigeschossigen Häuser kaum die Hälfte der Straßenbreite. Von I. P. Willebrand[90]) werden für Fahrweg und verhältnismäßig breite Bürgersteige zusammen mindestens 10 m verlangt, als vorbildlich schöne Straßen in ihrer Breite werden von ihm Die Zeil in Frankfurt a. M., der Anger in Erfurt, der Breite Weg in Magdeburg, die Berliner Linden und Wilhelmstraße genannt, also Straßenbreiten von 25 bis zu 60 m. Haupt- und Nebenstraßen durch Breite und Länge unterschieden. Zur Abwechslung hin und wieder eine breite Straße mit Bäumen zu bepflanzen, mache kein übles Aussehen. »Es ist eine Zierde der Stadt, wenn zur Belustigung der Einwohner solche Lustgefilde darin anzutreffen sind, als die Berliner Lindenallee, der Hamburger Jungfernstieg« (a. Anm. 90 a. O. § 106). Immer aber werden nur ganz wenig genügend breite Straßen durch Bepflanzung zu derartig festlichen Wandelgängen ausgebildet; es ist nicht üblich, in die gewöhnliche Verkehrs- und Geschäftsstraße Vegetation zu stopfen.

---

[90]) Grundriß einer schönen Stadt. Hamburg und Leipzig 1775/76. § 75.

Arkadengänge finden sich noch für Plätze, sind aber nicht für Straßen beliebt. Sie passen nicht zur damaligen Hausarchitektur. Erker, die der Stadt ein gotisches Ansehen gäben, vorspringende Wetterdächer, Aushängen von Schildern werden durch die Bauordnung vieler Städte untersagt, wohl aber seien zierliche Balkons zu empfehlen, die dem Hause ein anlachendes Aussehen gäben (a. Anm. 90 a. O. § 91). Der Eindruck einer solchen Straße, heute durch moderne Architekturen meist verdorben, mit ihren schlichten und doch mannigfaltigen Häusern ist der wohltuender, fast behäbiger Ruhe reinlicher Bürgerlichkeit.



48. Marktplatz von Ludwigsburg.

Die Raumwirkung der Plätze ohne große Kraft, aber doch durch besondere architektonische Behandlung gewonnen. Der arkadenumgebene Ludwigsburger Marktplatz (Abb. 48) ausgezeichnet durch die wirkungsvolle Disposition der evangelischen Stadtkirche (1718) und der katholischen Kirche (1721). Als Abschluß der Oberen Marktstraße das Kaltenthalische Palais, jetzige Rathaus. Selbst für Plätze, die nur durch Freilassen eines oder mehrerer Rechteckfelder des regelmäßigen Stadtplanes entstanden sind, wird eine Raumwirkung herausgebracht durch Architekturen, die in kräftigem Gegensatz zur durchlaufenden Straßenarchitektur stehen, wie in Mannheim, oder durch zentralisierende Monumente und Bauten. Die Wirkung der beiden Gontardschen Kuppeltürme für den Gendarmenmarkt in Berlin (1780), die später urch das Schinkelsche Schauspielhaus (1819) zusammengefaßt

wurden, heute durch die bedeutend emporgewachsenen Architekturen der Platzwände abgeschwächt[91]). Für diesen Platz hätte der römische Barock durchaus eine breite Zufuhrstraße auf das Schauspielhaus oder eine Platzausbuchtung diesem gegenüber verlangt.

Erst die gleichmäßige Weiterführung einer charakterlosen Straßenarchitektur über die Platzwände fort, das Zerreißen der Platzfläche durch Bäume und Gesträuchgruppen haben die Raumwirkung des regelmäßigen Platzes vernichtet.

Wie an langgestreckten und breiten Straßen so findet man auch Gefallen an sehr großen Plätzen, die als sogenannte Alarm- oder Paradeplätze, — die französischen Places d'Armes —, ihre praktische Bedeutung erhalten. »Ein solcher Platz, wenn er ins Gevierte angelegt, mit Bäumen oder Arkaden umgeben ist, hilft die Schönheit der Stadt sichtbar vermehren« (a. Anm. 90 a. O. § 101). Heute erscheinen uns solche Plätze vielleicht überdehnt; konnte die einfach und klar gegliederte Fassade des XVIII. Jahrhunderts auf weitere Entfernung durch ihre Verhältnisse wirken, so hat die spätere überladene Miethausarchitektur, deren Detail sich bei größerem Abstand sofort verwirrt, hierzu nicht mehr die Kraft. Wirkungsvoll der Neue Markt an der Langseite des Magdeburger Domes, angelegt unter Fürst Leopold von Anhalt-Dessau (um 1730), ein leicht geneigtes Parallelogramm von 130 : 190 m Ausmessung, umpflanzt mit jetzt zu stark entwickelten Bäumen. Größere Städte, wie Berlin, hatten gleich mehrere Paradeplätze für die einzelnen Regimenter.

Wie eine Kirche vorteilhaft in ein System rechtwinklig sich kreuzender Straßen einzuordnen ist, zeigt die Oberneustädter Kirche in Cassel (1698): Verschiebung des rechteckigen Baugrundstückes gegen die Mündung einer graden Straße, somit Versetzung dieser. Anlage eines entsprechenden Platzes vor der Kirche.

---

[91]) Es ist der frühere Friedrichsstädtische- oder Lindenmarkt, der ehemals nur bis Jäger- und Taubenstraße gehend von Friedrich dem Großen 1773—86 auf seine jetzige dreifache Ausdehnung erweitert wurde.

33. Niedergang der Stadtbaukunst.

Das höchst saubere System der regelmäßigen Stadtanlage des XVIII. Jahrhunderts erhält seine ästhetische Berechtigung durch die klare Schlichtheit der Hausarchitektur. Die klassischen Formen meistern, keinerlei dekorative Aufmachung wird zugegeben. »Nichts kann läppischer und gothischer erdacht werden, als der überflüssige nichts bedeutende Zierath von Laubwerke, von Schnörkel, von Menschengesichtern und nicht aneinanderhängendem Gebälke usf., womit man die Faciaten der Häuser in manchen Städten beklecket« (a. Anm. 90 a. O. § 86). Man wünschte diese Worte recht eindringlich dem heutigen Bauunternehmertum zurufen zu können. Dieses Stadtbausystem mußte unpassend werden, sowie sich das Raumgefühl veränderte, den Eindruck der Unwahrheit machen, sowie die Formensprache der Einzelarchitektur reicher wurde. Es ist das Verhängnis der Architektur des XIX. Jahrhunderts, daß den Architekten das Gefühl für Raum und Raumwirkung versagte und mit ihm sich die Sicherheit der Ausdrucksformen verlor. Das Schaffen wird tastend und schwankend, man beginnt in der Vergangenheit zu suchen, ohne doch die erlösende Form zu finden. Gelingt es auch, im Detail historisch genau zu kopieren, so fehlt die Erkenntnis, daß die wechselnde architektonische Form nur Ausdruck eines sich wandelnden Raumgefühles ist, und das Verständnis für die Eigenart der jedem Baukörper zur Wirkung notwendigen Situation mangelt völlig. Es wäre falsch, den wissenschaftlichen Historizismus der Kunst für das architektonische Elend verantwortlich zu machen, er ist die bedurfte Disziplin der neuen Gesinnung. Das tiefere Verständnis der Kunstgeschichte tut vielmehr die Lebensunfähigkeit jeglichen Eklektizismus dar.

Das regelmäßige System hat einen verfänglichen Vorteil. Es ermöglicht ein Gelände rasch und in guten Baugrundstücken aufzuteilen, und dieser Vorteil empfahl es besonders einer Zeit, die für das rasche Wachstum der Städte den Boden vorbereiten mußte. Den Stadtarchitekten ersetzt der Geometer. Grund-

stücke bebauen, das heißt jetzt Städte bauen. Straße und Platz aber sind nur Trennungen dieser und werden nicht mehr positiv behandelt. Nirgends eine Situation, an der sich das Auge sättigen kann! Das System erstarrt zum Schema, die Stadt wird nicht nur kunstlos und öde, sondern mit der Architektur des Historizismus auch verlogen, ein totes Gebilde mit bunten Lappen behängt.

In den neuen, in regelmäßigem Rechteckschema angelegten Stadtquartieren aus dem Anfang des XIX. Jahrhunders finden sich gegenüber den späteren noch Feinheiten, einige gute Gedanken, doch die Wirkungsrechnung ist nicht die einstige sichere. Man spürt den erkältenden Hauch des Schematismus, mit den großen Fortschritten in hygienischer und verkehrstechnischer Hinsicht hält die künstlerische Durchformung nicht Schritt. Die Neustadt von Darmstadt, angelegt unter Großherzog Ludwig, die Erweiterungen von Stuttgart unter König Wilhelm und von München unter Ludwig I.[92]). Längen- und Breitenproportionen vielfach überspannt. Der Münchner Pinakothekplatz (225 : 400 m) wirkt trotz der Museenbauten nur als Fläche. Die triumphale Ludwigsstraße, 1225 m lang, 37 m breit, mit einer Häuserhöhe von 18—21 m, an sich von guten Proportionen. Wurden aber die beiden Endigungen durch Feldherrnhalle und Siegestor markant betont, so ist die Entfernung zu groß, um diesen Architekturen für die volle Straße eine Wirkung abzugewinnen, denn ein monumentaler Abschluß verkümmert für eine sehr lange Straße, und man erreicht das Gegenteil einer monumentalen Situation. Hier rechnete Rom, Nancy feiner. Auch das Brandenburger Tor als Abschluß der Berliner Linden (1789) wirkt gut, da die Bäume erst im letzten Moment den Blick

[92]) Nach ähnlichen Prinzipien aber doch verschieden in ihrer Grundißbildung die Neue Neustadt bei Magdeburg: Einschachtlung von kleineren Rechtecken in ein großes. Diese Disposition der unter französischer Oberherrschaft (1812) entstandenen Vorstadt angeblich der besseren Verteidigung wegen gewählt, ohne jede stadtbaukünstlerische Schönheit. Die gerad durchschneidende Hauptstraße von doppelter Breite (30 m) wie die übrigen Straßen saugt jedes Leben ab.

auf das Tor freigeben und dieses überraschend mit aller Mächtigkeit in Erscheinung tritt.

Ohne jegliche Feinheit die vielen Stadterweiterungen im Rechteckschema aus späterer Zeit. Am empfindlichsten zeigt sich die Dürftigkeit dieses Schemas in ärmeren Miethausquartieren, und gerade für sie ist es noch heute üblich und bequem, verantwortungslos einen Grundriß mit Schiene und Dreieck herunterzuliniieren.

1833 erschien bei I. F. Kuhlmey-Liegnitz »Ideal einer Stadtanlage. Für Baubeamte, Stadtbehörden und Rittergutsbesizzer, welche auf ihren Feldmarken Stadtanlagen gründen können und wollen«. Quadrater Gesamtgrundriß (607 m), in dessen Mitte quadrater Platz (132 m) mit kirchlicher Zentralarchitektur. Freistehend gegen die Ränder sechs Verwaltungsgebäude, die Fläche mit Bäumen ausgepflanzt. Der weitere Stadtplan zeigt gegen die Ecken vier Baublöcke von Größe und Form des Mittelplatzes, zwischen diesen je zwei langgestreckte rechteckige Baugrundstücke. Straßen sämtlich 26,4 m breit, zu beiden Seiten mit Obstbäumen und Wassergräben. Rings umschlossen wird die Stadt von Fabriken und gewerblichen Anlagen. Eine Kritik erübrigt sich. So deutlich treten nicht einmal in den schematisch aufgebauten Stadtteilen planimetrische Nüchternheit, Unzweckmäßigkeit und sogar hygienische Nachteile hervor. Die Wirkung der Zentralkirche als Perspektive gegen die Straßen wird durch die vorgestellten öffentlichen Gebäude behoben. Untektonische Obstbäume gehören nicht in die Stadt, selbst wenn der Entwerfer sich einbildet, »das so die ganze Anlage wie in einem Garten befindlich ist«. Die Vorahnung einer Gartenstadt in dieser jämmerlichen Gesamtform ist wirklich ohne Interesse. Der Vorschlag, die Straßengräben mit Stachelbeersträuchern zu bepflanzen und in ihnen Fische zu ziehen, klingt fast humoristisch.

Mit der Steigerung des Verkehrs wird in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts der neue Stadtbau und die großen Durchbrüche von Paris vorbildlich für neue Quartiere, für die Öffnung der Altstadt. Verbindung von Rechteckschema mit

Diagonalstraßen und großen Sternplätzen. Besonders klar durchgeführt ist dies System in den neuen Stadtteilen von Halle a. S. und Stettin. Die Forderung des Verkehrs, zwischen je zwei Punkten des Stadtganzen eine möglichst direkte Verbindung zu haben, wird mit den Diagonalstraßen berücksichtigt. Das Umschreiten der einzelnen rechteckigen Baublöcke und somit in Summa der ganzen Rechteckanlage ist nicht mehr nötig. Der moderne französische Sternplatz mit beliebig vielen, übertrieben weit auslaufenden Straßen als »Verkehrsplatz« übernommen, trotzdem diese Konzentration des bedeutend gesteigerten Verkehrs die größten Nachteile für seine schnelle Abwicklung hat und vielmehr danach gestrebt werden muß, ihn nicht zu schürzen, sondern zu lösen. Nur Sternplätze von dem Durchmesser der Place de l' Etoile von Paris mit großem erhöhten Mittelteil können für den modernen Verkehr noch ordnend sein. Ein raumkünstlerischer Wert kommt diesen von disharmonischen Miethäusern umstandenen Plätzen nicht zu. Trotz mancher Vorteile ist das schematische Diagonalsystem eine gleiche ästhetische Roheit wie das schematische Rechtecksystem: es ist nur auf der Fläche, nicht im Raum erdacht.

Die Boulevards Ludwigs XIV. geben das Vorbild für die bepflanzten Ringstraßen. Der Ring von Wien (seit 1858) mit bedeutenden Monumentalbauten übertrifft das Vorbild an Großartigkeit der Anlage bei weitem, ohne recht zu befriedigen. Der Raum ist zu locker, nicht genügend fest geformt.

Die Notwendigkeit, den Verkehr in der enggebauten Altstadt zu erleichtern, hygienisch bessere Bedingungen zu schaffen, verlangt die Öffnung der alten Stadtteile. Ein rücksichtsloses Durchbrechen neuer gradliniger Straßen nach dem Pariser Vorbild hat mancher Stadt schöne Situationen und wertvolle Architekturen zerstört. Es ist so unsäglich brutal, den wundervollen Organismus einer Stadt mit blutigen Messerhieben zu zerteilen! Straßenregulierungen sollen sich dem Vorhandenen anschmiegen, bedeutende Gebäude und Situationen schonen, womöglich herausarbeiten. Feste Regeln dürfen nicht gegeben werden, lassen sich nicht geben. Manch Anregendes zu dieser Frage bei

Ch. Buls, Esthétique des Villes. Bruxelles 1893. Bestimmen darf schließlich nur ein starkes Gefühl für Raumwirkung und Verständnis für die Forderungen der verschiedenen Baustile.

Wie sehr der Stadtbau nur als Reißbrettkunst aufgefaßt wird, dokumentieren die Leipziger Vorstadt von Dresden, Friedenau bei Berlin (1871): breite Mittelstraße, zu deren Seiten symmetrisch Straßen und Plätze in einer wohlgefälligen Figur geordnet sind. Das Ganze nur als Planbild auf dem Papier erdacht, ausgeführt eine jeder Wirkung bare Unsinnigkeit.

Die rein theoretischen Klügeleien einiger Stadtbauarchitekten wie Zahn- und Sägestraßen (Hénard-Paris), sechsseitige Baublöcke (Amerika) verdienten kaum Erwähnung. Sie sind wertlose Planspielereien.

Versuche fehlen nicht, die Platzanlage bedeutender zu gestalten, doch scheitern alle daran, daß man nicht den Raum in seinen Funktionen klar darzustellen vermag, sondern nur eine gleichgültige Platzfläche mit leidlicher Dekorationsarchitektur faßt. So ein Entwurf von F. O. Kuhn für ein Prachtforum vor der Tiergartenseite des Brandenburger Tors in Berlin[93]). Klarer, rhythmischer das Heckelsche Projekt für die Ausgestaltung des Königsplatzes in München (1883)[94]), der heute wenigstens in seiner Bepflanzung vorbildlich ist. Selbst G. Semper[95]) wird unsicher in seinen Platzkompositionen. Die Ausführung seines Projektes, nach dem der Dresdener Zwinger den Abschluß eines tiefen, bis zur Elbe gehenden Platzes bilden sollte, hätte den Zwinger sehr geschädigt. Seine zierliche Arkadengalerie, die flimmernde Architektur der Salons und der beiden Treppenpavillons wirken nur auf kleine Distanz und sind auf zentrale Einheit abgestimmt. Die ganze Anlage ist zu zart und zu niedrig, um gegen den kräftigen ersten Platzteil des Semperschen Entwurfes aufzukommen. Poeppelmann plante zuerst, vor dem

---

[93]) Entwürfe von Mitgliedern des Architektenvereins zu Berlin. Berlin 1877.

[94]) Aufbewahrt im historischen Museum der Stadt München.

[95]) Bauten, Entwürfe und Skizzen. Leipzig 1881.

nicht vollendeten offenen Zwinger, dem ungedeckten Prachtsaal für Hoffestlichkeiten, einen großen hallengerahmten Lustgarten anzulegen, der mit einer Gloriette gegen die Elbe endigen sollte, änderte aber sein Projekt dahin, den Zwinger durch einen Schloßbau abzuschließen. Nach Fertigstellung des Hofburg- und Hofmuseumplatzes nach Semperschem Entwurf wird Wien sich rühmen können, zugleich mit seinem Rathausplatz die größten Architekturplätze zu besitzen. Solche Distanzen kann aber selbst die kolossalste Architektur der Platzwände nicht mehr bewältigen[96]).

34. Monumentaler Platzschmuck.

Um die Wende zum XVIII. Jahrhundert tritt auch in Deutschland mit dem dekorativen Souveränitätsbewußtsein der Fürsten die Porträtplastik als öffentliches Monument ins Freie. Die übliche Aufstellung in der Platzmitte ohne die Feinheiten im Verhältnis zu den einmündenden Straßen, in Proportion und Bindung zum Platzraum, auf die in Frankreich geachtet wurden: Reiterdenkmal des Kurfürsten Johann Wilhelm auf dem Marktplatz von Düsseldorf (1711), das verschwundene Standbild des Landgrafen Friedrich I. auf dem runden Königsplatz in Cassel (vgl. Abschnitt 32). Viel zu klein um den Platz zu beherrschen ist das Brunnenmonument Herzogs Eberhard Ludwig auf dem Ludwigsburger Marktplatz (1723. Abb. 48), das Standbild Friedrichs II. auf dem Friedrichsplatz von Cassel (1783), früher gegen das Museum Fredericianum gewendet. Für die Situation des Schlüterschen Großen Kurfürsten auf der langen Brücke in

---

[96]) Der Rathausplatz gegen 80 000 qm, der Sempersche Platz übertrifft ihn noch um etwas. Seine Länge beträgt fast die Hälfte des Durchmessers von Alt-Wien! Der Petersplatz in Rom, dessen geniale Komposition seine Größe weit überschätzen läßt, hat dagegen eine Ausdehnung von nur 34 000 qm. — Es macht gegen die Tiefe und Konsequenz des künstlerischen Urteils eines C. Sitte (vgl. Abschnitt 35) bedenklich, wenn er der Semperschen Anlage begeistertes Lob zollt, nachdem er kurz vorher solche Riesenplätze getadelt.

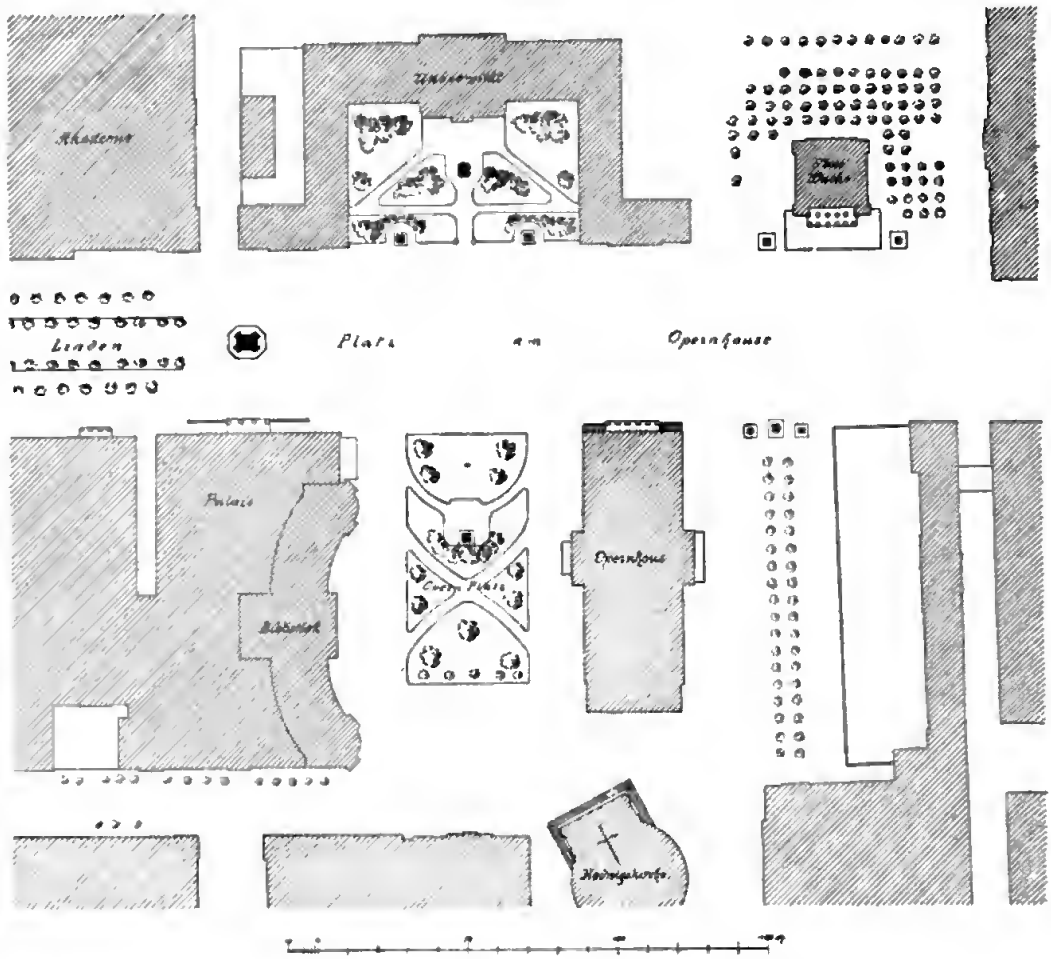
Berlin (1703), der sich in seiner Auffassung an das Reiterdenkmal Ludwigs XIV. in Paris anlehnt, wird das Monument Heinrichs IV. die Anregung gegeben haben. Zum Raum ist das Berliner Denkmal gut proportioniert, die dunklen Bauten zu beiden Seiten der schmalen Spree aber, die heute noch bedeutend erhöht, geben der Bronze keinen günstigen Grund.

Der Klassizismus in der Plastik, die Reaktion gegen barocke Formgebung auf der Basis der Antike, erstrebt mit der Reinheit der Kontur wieder die Einfrontigkeit des plastischen Werkes, die völlige Sichtbarmachung des ganzen Motivs gegen einen Hauptansichtspunkt hin. Für die Wirkung dieser reliefmäßig behandelten Freiplastik ist ein flächiger Hintergrund Bedingung und zwar dunkel für helles Material, licht für dunkles. Gut stehen die Rauchschen Marmorstandbilder von Bülow und Scharnhorst (1822) neben der Neuen Wache in Berlin vor dunklem Laubgrund, während gegenüber die ähnlich situierten drei Bronzemonumente Blüchers (1826), Gneisenaus und Yorks (1855) ebenfalls von Rauch, vor dem gleichen Grund nicht genügend in Erscheinung treten. Die Bronze Blüchers überragte allerdings früher die niedrigeren Bäume. Für das in seiner wechselnden Silhouette so charakteristische eherne Reiterdenkmal Friedrichs des Großen am Kopf der Linden (1851) erreicht Rauch durch nicht gerade glückliches Hochtürmen des Sockelbaues das notwendige Absetzen gegen den Himmel (Abb. 49).

Das plastische Denken ist für seine sichtbare Mitteilung an ebenso bestimmte Ausdrucksmöglichkeiten gebunden, wie das rein geistige, eine jede der immerhin begrenzten plastischen Möglichkeiten aber verlangt ihre bestimmte Situation. Solange der Plastiker die seit der Antike entwickelte Formensprache gebraucht, werden auch die historischen Situationsrechnungen vorbildlich bleiben. Ob überhaupt noch so absolut neue, rein formale Möglichkeiten zu bezwingen sind, daß auch für die Situation neue Gesetze gegeben werden müssen?

Alle Versuche des XIX. Jahrhunderts dem Monument eine neue Situation zu geben, die doch nur durch eine neue Art der Tektonisierung mit seiner Umgebung erreicht werden

könnte, sind Mißerfolge. Der Grund zu diesen liegt in der mangelnden Schulung und der Beziehungslosigkeit von plastischem und architektonischem Gefühl. Denn um mit A. Hildebrand[97]) zu reden: »Die Beziehung zwischen Architektur und



49. Platz am Opernhaus und Opernplatz von Berlin.

Plastik kann immer nur architektonischer Natur sein.« Auf dem modernen Platz, der unpersönlich und wirkungstot wie ein

[97]) Das Problem der Form in der bildenden Kunst. VII. Auflage. Straßburg 1908. pag. 88.

Hotelzimmer ist, das nicht den Zweck hat, bewohnt zu werden, sondern in dem nur der Durchreisende logiert, wird auch das Monument ein Möbel, das beziehungslos hineingestellt wird, dessen Anordnung höchstens das primitive Gefühl für Symmetrie bestimmt. Jedes einzelne Stück eines solchen Platzes besteht nur für sich, gibt sich nach Möglichkeit prätenziös, um sich dem Betrachter aufzudrängen, aus den Teilen entwickelt sich nicht mehr die harmonische Situation. Dagegen löste der Barock die Dissonanzen mit einer fast furchtbaren Kraft der Komposition zu einer höchsten Einheit auf, baute die Renaissance die in sich geschlossene Situation aus lauter Wohllauten, verlangte Frankreich bei harmonischer Übereinstimmung der Teile den größten Reichtum der Gesamterscheinung.

Die Beziehungslosigkeit zwischen plastischem Raumausdruck und umgebendem Raum ist erschreckend. Der Platz, der kaum mehr einen Raumwert hat, wird durch das Monument nicht mehr akzentuiert, sondern vollends zerstört. Die einfrontige, bekleidete Statue in der Mitte des regelmäßigen Platzes zerschlägt diesen in ungleichwertige Stücke. Auf der Platzhälfte im Rücken der Figur wird man das Gefühl nicht los, sich auf dem untergeordneten, wertlosen Teil des Platzes zu befinden (vgl. Abschnitt 26). Noch empfindlicher wird dieser Fehler, wenn, wie den Münchner Promenadenplatz, gleich eine ausgerichtete Reihe solcher Standbilder ihn in zwei nach ihren Maßen gleiche, nach ihrer Bewertung ganz verschiedene Hälften zerschneidet. Man hat sogar die einfrontige Figur so gegen die eine Platzseite gerückt, daß der größere Teil des Platzes in ihrem Rücken liegt. Das Kaiserin-Augusta-Denkmal auf dem Berliner Opernplatz (1895) mit der hohen unglückseligen Buschpflanzung, die der Marmorfigur den notwendigen Grund geben soll, hat diesen Platz zerstört (Abb. 49). Anregung zu dieser Aufstellung gaben die Rauchschen Standbilder; man wurde aber nicht den Unterschied gewahr, der darin liegt, ob man eine Plastik zu Seiten der Straße orientiert zu einer Gebäudeflucht vor einen vorhandenen Hintergrund stellt, oder ob man einen ausgebauten Platz mit ihr wegschneidet und seine

vorzügliche Sichtbarkeit und Räumlichkeit vernichtet. Die Gesamtsituation des Platzes am Opernhause und des Opernplatzes, der bis in die vierziger Jahre ohne jede Bepflanzung war, sowie des nicht wie jetzt verwachsenen Universitätsvorhofes mit ihrer reichen, wechselvollen Darstellung, die sich aus der Kombination solcher Plätze mit bedeutenden Architekturen ergibt, war das beste, was Berlin bot. »Einen der schönsten Plätze der Welt« nannte ihn Nicolai (a. Anm. 89 a. O. pag. 168). Diese hervorragende Situation, an der die zweite Hälfte des XVIII. und die ersten Jahrzehnte des folgenden Jahrhunderts gebaut haben, die schließlich durch das Denkmal Friedrichs des Großen ihre monumentale Krönung erhielt, hat ein unbedeutendes Marmorfigürchen verdorben. Ähnlich hat in Posen das Kaiser Friedrich-Denkmal (1902) den Wilhelmsplatz, das Zentrum der modernen Stadt, vernichtet, obgleich die Situation Gelegenheit bot, das Denkmal vorteilhafter in jeder Beziehung aufzustellen.

Es ist nichts damit getan, nun einfach die Zentralstellung, die für architektonische Monumente, Brunnen, ins Runde gearbeitete, besonders nackte Erzfiguren stets ihre Berechtigung behalten wird, als schlecht zu verwerfen und das Denkmal vor eine Platzwand zu stellen. Denkmal und Hintergrundarchitektur müssen zueinander Beziehung haben, der Grund entweder eine neutrale Fläche sein oder das Denkmal von ihm tektonisch gebunden werden (vgl. Abschnitt 7). Bei den meisten der heutigen Versuche, das Denkmal durch Anlehnung an eine Architektur zur Wirkung zu bringen, werden Architektur oder Denkmal, sogar auch beide, beeinträchtigt. Die Plastik verkümmert, wenn sie nicht vom Grund losgeht, da der Farbunterschied des Materials gering ist: Oranier vor dem Berliner Schloß (1906). Das ausladende Bismarckdenkmal (1901) verstellt die Fassade des Reichtagsgebäudes, es selbst aber fällt haltlos auseinander, indem es alle rahmenden Grenzen sprengt. Doch noch empfindlicher kann die organische Entwicklung eines Bauwerks durch ein Denkmal gestört werden. So beruht die Wirkung der französischen Schloßanlage mit vortretenden Flügeln darin, daß die ganze Kraft des umfaßten Raumes auf den rückliegenden reicher

ausgestalteten Mitteltrakt konzentriert wird. Ein Denkmal in diese Cour d'honneur stellen heißt den Brennpunkt der Anlage verstellen, somit durch die Gegenbewegung der Figur keine Raumverstärkung (vgl. Abschnitt 14), sondern eine häßliche Dissonanz der Raumfunktionen schaffen, die Architektur und Monument gegeneinander zerreibt. Wenn Versailles mit der Reiterstatue Ludwigs XIV. (1832) das Vorbild gibt, darf man sich über die Nachfolge Würzburgs mit dem Frankoniabrunnen (1894) usf. nicht wundern. Im kleinen ist dieser Fehler bei der Aufstellung des Helmholtzdenkmals im Vorhof der Berliner Universität (1899. Abb. 48) begangen. Ehemals hatte der Vorhof nur ein Rasenparterre, jetzt stopft ihn ein üppiger Baumschlag zu. Das Kapitol, die Place Royale in Bordeaux waren von vornherein für das Denkmal in ihrer Mitte komponiert, bei ähnlichem Grundriß doch ganz verschieden in Bedingung und Wirkung.

Die Erfordernis einer richtigen Größenproportion zwischen Platz und Denkmal lassen leichter im kleineren Platzraum ein figürliches Monument zur Geltung kommen. Dem beschränkten Raum verdankt der Fechterbrunnen H. Lederers in Breslau (1904) seine famose Wirkung: er beherrscht die Situation. Auf übergroßen Plätzen ist nicht nur jede feinere plastische Wirkung unmöglich, sondern das Denkmal verliert sich, wenn es nicht ebenfalls ins Riesige gesteigert wird. Das Maria-Theresia-Monument für den Wiener Museumplatz (vgl. Abschnitt 33) mußte zu einer Höhe emporgetrieben werden, die fast die Höhe des Schiffes vom Stephansdom erreicht! In die Mitte großer Plätze, die trotz aller Anfeindung Notwendigkeiten sind, gehört keine figürliche Plastik. Für sie hat der römische Barock die Dekorationsmöglichkeiten gezeigt. Noch größere Plätze erhalten nur durch Zentralarchitektur oder durch eine Bautengruppe, wie sie der Berliner Gendarmenmarkt vorbildlich stellt, Rhythmus (vgl. Abschnitt 32). Riesenplätze hören auf, eine Raumvorstellung zu entwickeln. Sie können nur noch angenehm wirken durch gute Gliederung und farbige Behandlung ihrer Fläche und leiten so zu den architektonischen Gartenanlagen über.

Analog wie man die Monumentalität des Platzes in übertriebenen Ausmessungen sucht, strebt man bei der Denkmalsetzung danach, durch Massenhäufung monumental zu wirken. Über die künstlerische Roheit dieser Gesinnung ist hier nicht zu rechten. Das Bedenkliche ist, daß das Interesse sich nur auf diese Massen konzentriert, die Forderungen, die sie an den umgebenden Raum stellen, aber mißachtet werden. Das umgekehrte Verhältnis von kleinen Monumenten zu übermäßigen Plätzen tritt ein: der Raum reicht nicht aus. Das Kaiser-Wilhelm-Denkmal in Berlin (1897) drängt sich dem Schloß so unvornehm auf den Leib, daß beide sich gegenseitig die Luft nehmen. Das Wasser, das lebendigste Element der Situation, ist durch Überbauen vernichtet. Dabei ist die Durchsicht nach dem andern Ufer häßlich und die Ansicht des Denkmals von dort gegen das Schloß unerträglich. Für ähnliche Motive fand noch Schinkel[98]) ganz andere Situationen. Jetzt hat man vergessen, daß ein Monument erst durch seine besondere Aufstellung bedeutend wird.

35. Moderne Bestrebungen im Städtebau.

Wie für die Einzelarchitektur, so mußte auch für den Stadtbau eine Reaktion einsetzen, die sich gegen den gesinnungslosen Schematismus auflehnte. Das Verdienst dieser zuerst das Wort geredet zu haben, gebührt dem Wiener Architekten C. Sitte mit seinem Buch: »Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen. Wien 1889«.

Die Anregungen, die Sitte gab, werden überschätzt, sogar die selbständigen Verdienste andrer Architekten um die moderne Stadtbaukunst sind ihnen unterstellt worden. Sie müssen sich um so eher eine Kritik, die bis jetzt ausblieb, gefallen lassen, als es Sitte nicht vergönnt war, die erfrischende Einseitigkeit seiner Anschauungen zur breiten und klaren Erkenntnis aus-

[98]) Schinkelentwürfe. Berlin 1829. Sechs Entwürfe für ein Denkmal Friedrichs des Großen.

zubauen. Das Verdienst bleibt ihm ungeschmälert, in einer architektonisch heruntergekommenen Zeit zuerst in Schrift und Wort darauf hingewiesen zu haben, daß der Städtebau künstlerische Tätigkeit ist. Den künstlerischen Formausdruck konnte Sitte auf dem von ihm gewiesenen Wege nicht finden.

Man könnte Sitte den Romantiker unter den Stadtbauarchitekten nennen. Er bemüht sich vorzüglich um die mittelalterliche Stadt und urteilt hier mehr aus einem feinen Gefühl heraus, als daß er sich um die Erkenntnis der architektonischen Logik bemüht. Dies schadet dem Resultat. Man bekommt einige Rezepte für den Stadtbau, und wird entlassen, ohne ihn als künstlerische Äußerung tiefer aufgefaßt zu haben. Infolgedessen entwickelt sich aus dem Widerspruch gegen ein Schema ein andres, das noch gefährlicher wird, da es sich der historischen Entwicklung entgegenstemmt.

Die Sittesche Theorie von der Geschlossenheit der Platzwände, vom Freihalten der Platzmitte ist eine Teilwahrheit, die aus historisch nicht einmal einwandfreien Beobachtungen in mittelalterlichen Städten gewonnen ist (vgl. Kapitel I.) und als Schlagwort durchaus irre macht. Ehe der moderne Stadtbauer die Rezepte Sittes als allgemein gültig für sein Schaffen anerkennt, hätte er sich zu fragen, ob unsere Einzelarchitektur der mittelalterlichen entlehnt ist, — Sitte als Architekt ist Eklektizist, das von ihm als Anhang seines Buches mitgeteilte »Beispiel einer Stadtregulierung nach künstlerischen Grundsätzen (für Wien)« ein theatermäßiges Komposit aller Baustile —, oder ob ihre näheren Verwandten Renaissance, Barock und vor allem die französische und deutsche Architektur des XVIII. Jahrhunderts sind. Nachdem unsere Architektur die vom Historizismus zerschnittene Tradition wieder aufnimmt und mit Vorliebe die Formen des XVIII. Jahrhunderts weiter entwickelt, dürfte die Beantwortung der Frage nicht schwer sein.

Sitte spricht allzu oft von »malerischer Bildwirkung«, die nur zu leicht an Theatereffekt erinnert. Der Architekt als Raumkünstler sollte nicht ihr zu Liebe bauen. Der Begriff des Malerischen wandelt sich mit dem Zeitgeschmack, die male-

rische Bildwirkung ist eine untergeordnete Begleiterscheinung des Architektonischen.

Beeinflußt von Sitte geht der Städtebau unserer Zeit praktisch wie theoretisch von zwei Maximen aus. Einmal, daß jede Stadt ihrer Terrainsituation nach eine Individualität ist, daß der Stadterbauer nicht dem Boden ein unabhängig erdachtes Planbild aufzwingen darf, sondern sich durch die natürlichen Bedingungen bei seiner Planung leiten lassen muß. Dies ist kein neuer, sondern auch von dem historischen Städtebau anerkannter Grundsatz. So sprach ihn Alberti aus (vgl. Abschnitt 10) und selbst der in seiner Formungskraft oft gewalttätige römische Barock hat mit dem Kapitol, dem Petersplatz, der Spanischen Treppe gezeigt, wie vortrefflich er eine gegebene Situation stilisierte. Die französische Stadtbaukunst hütete sich in ihrer Blütezeit, enge Regeln festzusetzen. Patte bekennt einmal gelegentlich (a. Anm. 49 a. O. pag. 63): »De dire ce qu'il conviendroit de faire positivement en particulier, c'est ce qu'il n'est gueres possible, attendu que les positions des Villes se modifient d'une infinité de façons, et que ce qui convient à l'une, ne sçauroit convenir à une autre.« Einzig die Vorliebe für das besondere Terrain sowie seine Stilisierungsart wechselt. Vergewaltigt wurde es nur in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts. Heut geht man allerdings mehr wie früher den Anregungen, die der Boden bietet, bei seiner Stilisierung im Stadtbau nach, man ist naturalistischer. Dieser Naturalismus im Städtebau hat als Ausdruck eines bestimmten Allgemeingefühls seinen Wert, man muß sich aber des Unterschiedes zwischen Natur und künstlerischer Form bewußt bleiben. Den Bestrebungen des modernen Städtebaues ist die Gartenkunst anderthalb Jahrhunderte vorausgeeilt, schon Laugier[99]) verlangte für den Garten größere Freiheit der Entwicklung an Stelle der

---

[99]) A. Anm. 46 a. O. pag. 279 kritisiert der geistvolle Abbé Versailles: Ce grand air de symmétrie ne convient point à la belle nature. Il faut à la vérité du choix, de l'ordre, de l' harmonie, mais il ne faut rien de trop gêné et de trop compassé.

strengen Anordnung, und im englischen Garten suchte sich schließlich die Kunst der Anlage hinter der Natur zu verstecken.

Die zweite leitende Idee für den modernen Städtebau ist, daß man von der Vergangenheit lernen könne. Hier kommt alles auf die richtige Fragestellung an, um der Geschichte der Stadtbaukunst ihre künstlerischen Probleme abzuhören und aus der Art ihrer Bewältigung zu lernen. Der Gewinn der Historie besteht in der Erkenntnis der Prinzipien künstlerischer Tätigkeit, die ein bedingungsloses »Neues in entwickelterer Form schaffen!« der Gegenwart zuruft. Gesteht schließlich auch Sitte ein: »Sowohl das moderne Leben als auch die moderne Technik des Bauens lassen eine getreue Nachahmung alter Stadtanlagen nicht mehr zu, eine Erkenntnis, der wir uns nicht verschließen können, ohne in unfruchtbare Phantasterei zu verfallen.« Um so bedenklicher ist es, wenn er gleich darauf für die »künstlerische Formvollendung des Städtebaus« verlangt, »historische Musterleistungen auf moderne Verhältnisse zu übersetzen«. Wo bleibt bei solchem versteckt eklektischen Kopieren der neue Gedanke im neuen Material?

Nach seinem Vorgang ist es insonderheit die mittelalterliche Stadt, welche die gesuchten Anregungen gibt. Hiermit ist von vornherein das asymmetrische Prinzip der Gruppierung, das man so gern und so unrichtig das malerische nennt, anerkannt. Neben unregelmäßig angelegten Plätzen sucht man die gerade Straße nach dem Vorbild der mittelalterlichen gewundenen, ungleich breiten und oft versetzten Straßenführungen umzubilden, nicht bedenkend, daß die Plätze und die Straßen der gewachsenen mittelalterlichen Stadt (vgl. Abschnitt 1) ein Produkt des gotischen Hausbaues sind, kurze Fronten der Giebelhäuser verlangen, daß ihre Unregelmäßigkeiten natürlich im Material entstanden und nicht vom Stadtarchitekten auf dem Planbild ersonnen sind. Die unregelmäßige Straße hat den Vorteil, sich dem wechselnden Gelände anzuschmiegen, sie bietet größeren Wechsel in der Verschiebung ihrer Ansichten, sie wird bei großer Breite und leichter Abbiegung der architektonisch viel-

leicht besonders markierten Endigungen sogar eine gute Raumwirkung besitzen — der Breite Weg in Magdeburg, die Altstadt in Landshut —, und diese Vorzüge geben ihr im Städtebau Berechtigung. Sie hat aber auch Nachteile. Wie oft hat man bei der gewaltigen Ausdehnung unserer Großstädte das Gefühl, als stoße sich das Auge bei den kurzen Abständen in der Stadt und schmerze, wie erlösend empfindet man im Freien die wohltuende Wirkung der Distanz. Das Verlangen nach Befreiung des Blickes ließ die gerade reinliche Straße entstehen. Hat die gewundene, unregelmäßige Straße selbst bei der unvermeidlichen Benachteiligung der konvexen Seiten auf hügligem Gelände, in Villenvierteln, bei offener Bauweise, als Kontrast zur geraden freien Straße durchaus ihre ästhetische Berechtigung, eine vollendet monumentale Situation kann sie nicht schaffen. Die letzten Jahre haben Stadtpläne gezeitigt, die selbst auf ebenem Terrain nur gekrümmte Straßen zeigen: das ist ein irriges Extrem, ein neuer Schematismus. »Die krumme Straße zur ausschließlichen Regel erheben zu wollen, wäre Torheit« sagt J. Stübben [100]). Selbst Sitte hätte dies nie gebilligt.

Eine Straße wird nicht dadurch schön, daß man Miethausfassaden wie ein Kartenblatt biegt. »Die krumme Linie ist die Linie des Lebens«, hat man erklärt; wir wünschen den nötigen Humor, nun an die krumme Straße auch Häuser zu stellen, die sich vor Lebendigkeit krümmen.

Für die Bewertung unregelmäßiger Plätze brauchen diese Bemerkungen nicht wiederholt zu werden.

Hat man aber in unserer Zeit, in der sich die Architektur erst langsam wieder besinnt eine Kunst zu sein, die Kraft, im großen eine einheitliche Platzanlage zu schaffen, statt alles zu verzetteln? Die Geschichte des Berliner Königs- und Alsen-

---

[100]) Der Städtebau, II. Aufl. Stuttgart 1907. pag. 76. Neben diesem vortrefflichen, zusammenfassenden Handbuch über modernen Städtebau mit reichlichem Planmaterial und vielen Nachweisen neuerer Literatur kommt besonders in Betracht die von Th. Goecke herausgegebene Monatsschrift »Der Städtebau«. Berlin, seit 1904 bei Ernst Wasmuth A.-G.

platzes, die noch nicht abgeschlossen, kennzeichnet recht die heutige Ungeschicklichkeit und kleinliche Gesinnung.

Die gerade Linie und der rechte Winkel bleiben die vornehmsten Elemente der Architektur und auch die gerade breite Straße wie der regelmäßige Architekturplatz werden ihren Wert im Städtebau behalten. Sie bilden Kern- und Rückgrat der Stadt, die monumentalste Gestaltung des Raumes. Der Gegensatz zwischen solchen Straßen und den unregelmäßigen Quartieren gibt einer Stadt Gliederung, Steigerung, Rhythmus.

Das städtische Leben hat seit den letzten fünfzig Jahren eine ungeheure Entwicklung durchgemacht, es ist grundverschieden von dem historischen. Ganz und gar nicht läßt sich die neue Stadt durch Nachbildung historischer Grundrisse erbauen. Auch die uns zeitlich am nächsten stehende Stadtbaukunst des Barock und des XVIII. Jahrhunderts, vorzüglich Frankreichs, kann nur Anregungen geben, der Gestaltungskraft helfen, sie lehren.

Bei dem Studium der Leistungen vergangener Jahrhunderte aber sollten wir uns angelegen sein lassen, vom Objekt das Gesetz zu empfangen, sollten nicht in liebenswürdiger Begeisterung zu flüchtig mit modernen Augen sehen und dem historischen Städtebau Schönheiten unterschieben, um die er sich nie und nimmer bemühte. Zu diesen rechne ich z. B. das angebliche, vielbelobte »Prinzip des Malerischen der gotischen Stadt«, das nicht die geringste Parallele in der gleichzeitigen Malerei hätte. Streben wir nach solchen sich unbeabsichtigt einstellenden Wirkungen, so wird der Städtebau unserer Zeit niemals künstlerisches Werk, sondern Darstellung eines Effekts, — und zwar in dem Sinne, den Goethe verspottet.

Für die Einzelarchitektur wie für ihre Zusammenfassung im Stadtbau ist vor aller Theorie eines notwendig, ein eigenes Raumgefühl, denn jegliche architektonische Form ist sichtbarer Ausdruck desselben. Es stellt sich zunächst in den

einzelnen Wohnräumen dar, dann in der Gruppierung dieser, im Hausbau. Das Haus bestimmt die Physiognomie der Straße, der Stadt, es ist das Material der Stadtbaukunst.

Städte bauen heißt: mit dem Hausmaterial Raum gestalten!

Die neugierige Frage nach der neuen Form vermag der Historiker nicht zu beantworten. Der Städtebau ist wie jede Kunst nicht die Konstruktion abstrakten Denkens, mit dem sein Niedergang begann, sondern sinnliches Denken, Denken im Material. Nur die künstlerische Kraft vermag diesen geistig-körperlichen Prozeß im gestaltenden Schaffen durchzumachen, Aufgabe des Historikers ist der Versuch, diesen Prozeß zu verstehen, seine Resultate zu sammeln.

Ist man zufrieden mit einer hellen Aussicht, so kann wohl gesagt werden, daß das Streben nach einer neuen Raumkunst Hoffnung macht, der Architekt werde von einem neuen, redlichen und reinen Gefühl für Körperlichkeit durchdrungen auch für die Stadtbaukunst eine neue und befreiende Schönheit gestalten.

Nachschlageregister.

Die Ziffern hinter den Namen bedeuten die Seitenzahl.

Alexandria 144.
Antinopolis 144.
Ariccia
  Brunnen vor S. Galloro 75.
Arras
  Platzanlagen 98.
Augsburg
  Brunnen 84. 86.
Autun
  Fontaine St. Lazare 128.

Berlin
  Dorotheenstadt 149.
  Friedrichstadt 149.
  Paradeplätze 152.
  Alsenplatz 168.
  Gendarmenmarkt 151. 163.
  Königsplatz 168.
  Lustgarten 56.
  Platz am Opernhaus 162.
  Opernplatz 162.
  Lindenallee 149. 150.
  Wilhelmstraße 150.
  Brandenburger Tor 154.
  Monumente auf dem Platz am Opernhaus 159.
  Augusta 161.
  Bismarck 162.
  Friedrich der Große 112. 159. 162.
  Großer Kurfürst 158.
  Helmholtz 163.
  Oranier 162.

Berlin.
  Wilhelm I. 164.
  Projekt eines Prachtforum 157.
  Entwürfe für ein Denkmal Friedrichs II. 164.
Bern
  Brunnen 86.
Bologna 32.
  Freigräber 8.
Bordeaux
  Place des Quinconces 124.
  Place Royale 124. 163.
  Ludwig XV. 124.
Breslau 5.
  Fechterbrunnen 163.
Brest
  Erweiterung 131.

Caen 4.
Cassel
  Oberneustadt 149.
  Friedrichsplatz 149.
  Königsplatz 149.
  Oberneustädter Kirche 152.
  Friedrich I. 158.
  Friedrich II. 158.
Carcassonne 5.
  Brunnen 129.
Charleville 131.
Clermont-Ferrand
  Fontaine de Jacques d'Amboise 128.

Digitized by Google

Darmstadt
Neustadt 154.
Demmin 5
St. Dié
Westlicher Stadtteil 141.
Dijon 141.
Dresden
Friedrichstadt 149.
Leipziger Vorstadt 157.
Projekte für die Zwingeranlage 157.
Düsseldorf
Johann Wilhelm 158.

Erfurt
Domberg 28.
Anger 150.

Fabriano
Piazza 24.
Ferrara
Neue Quartiere 32.
Florenz 4. 32.
Piazza SS. Annunziata 24.
Piazza della Signoria 18. 37.
Monumente auf der Piazza della Signoria 19—22.
Cosimo I. 22. 75.
Ferdinand I. 22. 75.
Brunnen von Tacca 25.
Projekt eines Platzes vor S. Spirito 35. 60.
Desgl. vor Palazzo Strozzi 76.
Frankfurt a. M.
Die Zeil 150.
Freiburg i. B.
Fischbrunnen 86.
Freudenstadt 82.
Friedenau 157.

Genua
Herzog Doria 77.
Guingamp
Brunnen 129.

Halle a. S.
Neue Stadtteile 156.
Hamburg
Jungfernstieg 150.
Heidelberg 4.

Idealstadt
nach J. I. A. Du Cerceau 131. 132.
nach J. Furttenbach d. J. 83.
nach Fra Giocondo 30. 131. 132.
nach R. Levirloys 132.
nach B. Palissy 132.
nach Scamozzi 31. 60.
nach Vasari il Giovane 31. 60. 82.
von 1833 155.

Karlsruhe 132. 148.
Krakau 5.

Landshut
Altstadt 168.
La Roche-sur-Yon 146.
Lausanne
Fontaine de la Justice 85.
Lille 137.
Livorno 32.
Piazza 24.
Ferdinand I. 76.
Ludwigsburg 148.
Marktplatz 151.
Eberhard Ludwig 159.

Magdeburg 4.
Friedrichstadt 149.
Neue Markt 152.
Breiter Weg 168.
Bauprojekt v. Guerickes 82.
Mainz
Marktbrunnen 83.
Mannheim 82. 148.
Platzanlage 151.
Metz 141.

Monségur 6.
Montpellier
Promenade du Peyrou 126. 138.
Ludwig XIV. 126.
Moskau 4.
München
Ludwigstadt 154.
Pinakothekplatz 154.
Promenadeplatz 161.
Ludwigstraße 154.
Mariensäule 87.
Projekt einer Ausgestaltung des Königsplatzes 157.

Nancy 117. 141. 154.
Place Royale 118.
Ludwig XV. 118.
Nantes 141.
Place Graslin 140.
Place de la Monnaie 140.
Cours St. Pierre 138.
Neapel
Piazza del Plebiscito 77.
Neuf-Brisac (Neubreisach) 131.
Neustrelitz 148.
Niederwalddenkmal 127.
Nürnberg
Hauptmarkt 3.
Gänsemännchen 83.
Neptunbrunnen 84.
Schöne Brunnen 6.
Tugendbrunnen 83.

Orléans 4.

Padua
Gattamelata 10.
Palma di Montechiaro 32.
Palermo
Fontana del Pretore 75.
Paris 89. 135.
Place Daupbine 96.
Place de l'Etoile 108. 156.
Place de Grève 91.
Paris.
Place Louis le Grand (Vendôme) 108.
Place de Louis XV (de la Concorde) 114.
Place de l'Odeon 138.
Place Royale (des Vosges) 93.
Platz vor Val de Grâce 100.
Place des Victoires 102.
Straßen 91. 135. 137.
Straßendurchbrüche 155.
Grands Boulevards 102. 138. 156.
Rue Dauphine 96.
Rue de Rivoli 110. 138. 145.
Rue de Tournon 140.
Börse 146.
Ludwig XIII. 94.
Heinrich IV. 97. 123. 159.
Ludwig XIV. von Desjardin 102.
Desgl. von Girardon 110. 159.
Desgl. von Coyzevox 123.
Desgl. beim Pont-au-Change 123.
Ludwig XV. 116.
Vendômesäule 112.
Brunnen 124 u. 129.
Fontaine de la Paix 130.
Obelisk 117.
Korrekturplan 140.
Projekt einer Umgestaltung der Ile de la Cité 141.
Desgl. einer Place de France 98.
Projekte einer Place Louis XV 106. 126.
Projekt einer Umgestaltung der Place de la Concorde 148.
Desgl. einer Nationalsäule 117.
Entwürfe für Fontänen 130.
Perugia
Fontana maggiore 9.
St. Petersburg
Korrekturplan 140.
Piacenza
Piazza de Cavalli 76.

Pienza
Piazza 26.
Brunnen 28.
Pisa
Piazza delle Vettovaglie 24.
Cosimo I. 76.
Ferdinand I. 76.
Pontarlier 141.
Posen
Friedrich III. 162.
Puntrut
Brunnen 86.

Regensburg
Brunnen 85.
Reims 141.
Place Royale 112.
Rennes 141.
Ludwig XV. 124.
Rochefort 131.
Rom 37. 135. 154.
Piazza del Campidoglio 41. 80. 124. 163. 166.
Piazza Farnese 60.
Piazza di S. Ignazio 61.
Piazza vor S. Marcello 60.
Piazza S. Maria della Pace 60.
Piazza Navona 72.
Piazza di S. Pietro 49. 60. 166.
Piazza del Popolo 66. 68. 141.
Piazza vor Palazzo Sciarra 60.
Piazza und Scala di Spagna 64. 166.
Straßenanlagen 66—68.
Marc Aurel 46.
Obelisken 69.
Obelisk vor S. Pietro 50. 69.
Desgl. vor S. Trinità 65. 69.
Säulen 69. 70.
Brunnen 70. 71.
Barcaccia 65.
Brunnen auf Piazza Farnese 73. 76.
Rom.
Brunnen auf Piazza di S. Pietro 50. 70. 73.
Brunnen auf Piazza della Rotonda 75.
Wandbrunnen 62. 63.
Projekt eines Neubaues des Borgo 66.
desgl. für die Ausgestaltung der Piazza di S. Pietro 57.
Rothenburg a. T.
Herterich 83.
Rouen 135. 141.
Place de Louis XV 112.
Ludwig XV. 112.
Fontaine de Jeanne d'Arc 129.
Nischenbrunnen 129.

Salins
Brunnen 129.
Salzburg
Plätze am Dom 80. 81.
Marienmonument 81.
Hofbrunnen 82. 85.
Kapitelschwemme 82.
Sauveterre-de-Guyenne 5.
Siena
Fontana Gaja 14.
Soest 4.
Speyer 4.
Stettin
Neuer Stadtteil 156.
Straßburg i. E. 4. 141.
Stuttgart
Wilhelmstadt 154.

Tours 141.
Turin 144.
Piazza S. Carlo 145.

Valenciennes
Place d'Armes 98.
Venedig 77.
Piazza di S. Marco 25.

Venedig.
Colleoni 12.
Projekt eines Handelsquartier 24.
Verona 32.
Scaligergräber 8.
Fontana della Madonna 9.
Versailles 140
Notre Dame 141.
Ludwig XIV. 163.
Vigevano
Piazza 24.
Villefranche-sur-Saône 4.
Villeneuve-sur-Lot 5.
Vitry-le-François 130.
Wien
Hofburgplatz 158.
Hofmuseumplatz 158.
Der Ring 156.
Maria Theresia 163.
Dreifaltigkeitssäule 87.
Mariensäule 87.
Votivdenkmal 87.
Donnerbrunnen 85.
Projekt einer Stadtregulierung 165.
Würzburg
Frankoniabrunnen 163.
Vierröhrenbrunnen 87.

Altenburg
Pierersche Hofbuchdruckerei
Stephan Geibel & Co.

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 02444 4815

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
GRADUATE LIBRARY

DATE DUE

INTERLIBRARY LOAN

JUL 1 2 1977